МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Николай СУВОРОВ

ГАЛЕРЕЙНОЕ ДЕЛО. ОБРАЩЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

Издание второе, стереотипное

*РЕКОМЕНДОВАНО
Санкт-Петербургским государственным университетом
культуры и искусств в качестве учебного пособия
по программе «Культурология»*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

УДК 75
ББК 85.101я73

С 89 **Суворов Н.** Галерейное дело. Обращение произведений искусства: учебное пособие / Н. Суворов. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. — 288 с.: вклейка (16 с.). — Текст: непосредственный.

ISBN 978-5-507-48858-2 (Изд-во «Лань»)
ISBN 978-5-4495-2955-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга доктора философских наук, профессора кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, члена Союза художников России Н. Н. Суворова посвящена проблеме создания художественных ценностей и их межкультурного обращения. Подробно рассматриваются вопросы организации художественной галереи, ее функционирования в пространстве современной художественной культуры, формы и методы работы галериста с художниками, коллекционерами, журналистами, рассматриваются основы организации галереи в Интернете, работы аукционов произведений искусства. В книге рассмотрены вопросы создания символического капитала и его обращение.

Издание предназначено для студентов гуманитарных вузов, изучающих теорию искусства, бизнес в сфере культуры и искусства, галеристам, кураторам, арт-дилерам, коллекционерам, художникам и всем, интересующимся процессами современного искусства.

УДК 75
ББК 85.101я73

The book is written by the doctor of philosophic sciences, the professor of the department of the theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of culture and art, the member of the Union of Artists of Russia N. N. Suvorov. It is devoted to the problem of art treasures' creation and their intercultural circulation. The following issues are described in detail in the book: organization of art galleries, their functioning in the space of modern art culture, the methods of a gallery dealer's work with artists, collectors, journalists; the basics of organizing a gallery in the Internet, the work of auctions of art works. The problems of symbolic capital formation and its circulation are presented in the book.

The publication is intended for the students of humanitarian universities who study the theory of art, business in the sphere of art and culture, for gallery dealers, curators, art dealers, collectors, artists and all who are interested in modern art.

Редактор
доктор философских наук, профессор С. Н. Иконникова

Рецензенты:
С. Т. МАХЛИНА — доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств; *Н. Н. ГРОМОВ* — кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Издается по решению Совета по научной работе Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств

На обложке:
Р. Доминов, «Тень», 2008 г. (х. м. 150×120);
А. Геннадиев «Шагающая рыба», 2010 г. (офорт, акварель, 30×30);
В. Михайлов «Святой Георгий II», 2010–2011 гг. (х. м., акрил, 140×100);
А. Овчинникова «Сирень, виолончель», 2012 г. (х. м., 120×90)

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

Светлой памяти моего брата,
художника Олега Николаевича Иванова

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга стала результатом моей практической работы как профессионального галериста. В 1991 году мною была открыта галерея «Адам» по адресу: Кировский (ныне Каменноостровский) пр., дом № 26/28. Затем, по приглашению директора арт-кафе «Подвалъ Бродячей Собаки» Владимира Александровича Склярского (1946–2010), я перебрался на другой берег Невы, в замечательную мансарду дома № 5 на площади Искусств, где открыл в мае 1993 года галерею «Ева» вместе с двумя художниками, Всеволодом Салищевым и Виталием Хлыстуновым-Пановым, активно помогавшими в работе по устройству помещения и в подготовке экспозиций. Основной направленностью галерейных выставок было эротическое искусство. Первоначальная гипотеза об особом внимании современных художников к вопросам эротики быстро подтвердилась. Галерея наполнилась картинами, скульптурами, графикой. В ней проходили выставки, перформансы, сеансы боди-арта, мини-спектакли, демонстрации моделей, поэтические вечера и пр., но также вернисажи художников, не связанных с эротическими темами: В. Гаврильчика, «Митьков», В. Яшке, В. Лягачева, В. Апиняна, В. Татаренко, Г. Русак, В. Павловой, А. Медведева, А. Базарина, Р. Нуруллина, Л. Староверовой, Т. Скорлупкиной и многих других. Бурная деятельность галереи компенсировала спокойное существование «Бродячей Собаки», где в те годы проходил ремонт. Быть филиалом легендарной «Бродячей Собаки» было лестно, и этот исторический шлейф придавал особый аромат деятельности галереи. Атмосфера Серебряного века, воспоминания о поэтических собраниях, происходивших в «Собаке», постоянно всплывала в галерейных экспозициях и различных акциях. Могу сказать, что галерея быстро стала популярной и известной в городе. Выходили

статьи в газетах и журналах, телепередачи о различных событиях, происходивших в «Еве». Иногда на сеансы боди-арта, которые проводили Ю. Шиллер или Я. Антонышев, приходилось ограничивать вход из-за большого наплыва посетителей. В. А. Склярский, занимавшийся в основном хлопотами по устройству подвала, в котором должна была восстановиться деятельность знаменитого кабаре, активно участвовал во всех мероприятиях галереи. Прекрасный вкус и стратегическое мышление, практическая сноровка хунд-директора «Собаки» очень удачно направляли различные события галереи. Владимир Александрович деликатно высказывался по вопросам устройства той или иной выставки или планируемого перформанса, не навязывал окончательных решений, но советы давал продуктивные и существенные. Впоследствии, когда в 2007 году я вновь начал заниматься выставками в активно работавшем арт-кафе «Подвалъ Бродячей Собаки», то слышал от него лишь полезные и деликатные советы по устройству выставок. Между тем статус директора и наша предварительная договоренность оставляли за ним право вето на любое мероприятие. Однако этим правом он никогда не воспользовался. Тактом и внимательностью отличались все его отношения с артистами и поэтами, выступавшими в «Собаке». В ежевечерние театральные и поэтические события «Собаки» как-то естественно вплетались выставки художников, открытия которых часто превращались в острые дискуссии о различных сторонах современного искусства. Художникам всегда полезно услышать в свой адрес продуманные замечания и различные оценки их произведений вместо дежурных и пустых комплиментарных речей, повсеместных на городских выставках.

Моя галерейная деятельность складывалась следующим образом: после закрытия «Евы» в 1996 году в связи с капитальной перестройкой дома я был приглашен Валерием Вальраном, тогдашним куратором галереи «Арт-коллегия», сменить его на этом посту. В течение следующих двух лет я устраивал там выставки, но режим работы галереи и различные ограничения, ставшие условием деятельности, охладили мой энтузиазм и я покинул «Арт-коллегию». В эти годы я занимался арт-бизнесом в лондонской галерее Luke & A Gallary, открытой моей бывшей студенткой Людмилой Липской, и в Париже по частным

предложениям. После нескольких лет перерыва я вновь взялся за устройство выставок в арт-кафе «Подвалъ Бродячей Собаки», чем занимаюсь и теперь.

Курс лекций «Галерейное дело», читаемый мной в Санкт-Петербургском государственном университете культуры и искусств, помог привести отрывочные практические знания в теоретическую систему, которую я попытался изложить в брошюре «Галерейное дело. Введение в арт-бизнес», вышедшей небольшим тиражом в 2001 году. В 2006 году вышло учебное пособие «Галерейное дело. Искусство в пространстве галереи».

Настоящее издание включает в себя ряд дополнений и изменений. Книга состоит из исторической части, обращенной на исследование причин появления искусства нонконформизма и его последующего влияния на современные художественные практики, из теоретической части, посвященной исследованию практической деятельности художественной галереи, ее существованию в информационном пространстве искусства, а также специфике обращения символического капитала искусства, принадлежности произведений искусства к элитарной или массовой культуре. В книгу входят статьи о художниках и выставках разных лет, публиковавшихся в буклетах, альбомах, различных периодических изданиях или просто написанных по случаю выставки. Статьи, собранные во втором разделе книги, являются вербальными иллюстрациями так называемых складок современного изобразительного искусства. Они стали попыткой осознания и свободной трактовкой различных явлений в сфере современного искусства.

Приношу искреннюю благодарность коллегам по кафедре теории и истории культуры, ценные советы и благожелательное отношение которых очень помогли в написании книги.

Николай Суворов

ГЛАВА I

ГАЛЕРЕЙНОЕ ДЕЛО: ОБРАЩЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

ПЕТЕРБУРГСКОЕ ИСКУССТВО 60, 70, 80-х ГОДОВ. БОРЬБА ИДЕЙ И НАПРАВЛЕНИЙ

Художественное творчество складывается в той жизненной среде, в которой развивается талант художника. Социальная среда, в которой проходила юность многих петербургских художников, их обучение и первые выставки, была не самая благоприятная. Социальный прессинг советской эпохи был достаточно сильным. В российской культурной практике возможности свободы творчества, его осуществление были всегда затруднены. Социальный фильтр особенно обострился в период мнимого построения коммунизма. В обществе назревал протест, который выливался в произведения критически направленной литературы, в правозащитном движении, в запрещенном, но свободном художественном творчестве. Возникала инициатива творческих людей, представлявших в советское время «неофициальное» искусство и последовательно развивавших идею независимости от навязанной коммунистической идеологии.

Для лучшего понимания социальной атмосферы в советской России и положения в ней художественной интеллигенции нужно обратиться к истории. В 1932 году постановлением коммунистического правительства были упразднены все творческие объединения и свободные художественные школы и созданы единые официальные Союзы художников, литераторов, музыкантов, композиторов, театральных деятелей, кинематографистов. Стать членом Союзов было не просто. Необходимым условием было получе-

ние специального образования, но, главное, все члены этих Союзов обязаны были в своей деятельности следовать принципам так называемого социалистического реализма. Суть этих принципов была весьма размыта, но главное содержание сводилось к четкому следованию идейной направленности коммунистической идеологии, демонстрации оптимизма и атеизма, необходимо было избегать увлечения формотворчеством, то есть упрощать сюжет и подчинять его коммунистическим идеям.

В советскую эпоху экспонирование произведений изобразительного искусства было затруднено. Оно осуществлялось в музеях и на временных выставках. Вся выставочная деятельность тщательно контролировалась партийными органами и специальными советами при Союзе художников (его ленинградское отделение именовалось ЛОСХом). Выставки были тематическими, подчиненными знаменательным датам и государственным событиям. Официальные выставки отличались определенностью сюжетов, сведенных к революционным, военным и партийным темам, были наполнены бесконечными пейзажами и натюрмортами.

В те годы существовали немногие художественные салоны, в которых продавались произведения изобразительного искусства, прошедшие одобрение советов при Союзе художников. Так, в тогдашнем Ленинграде существовал единственный магазин «Лавка художника», где можно было купить живопись, графику или предметы прикладного искусства. В этом магазине-салоне преобладали однообразные пейзажи и натюрморты, но иногда попадались действительно интересные и оригинальные работы, случайно проскользнувшие и допущенные комиссией. В процессе разложения тоталитаризма становилась распространенной двойная мораль. Сами члены партийных комиссий порой понимали абсурдность официальных требований и давали возможность выставляться талантливым самобытным художникам. Помню, что в начале 80-х видел в «Лавке» графику Е. Михнова-Войтенко, А. Геннадиева, А. Сысоева, Ю. Люкшина и некоторых других «левых» художников. Но в основном, экспонирование изобразительного искусства находилось под бдительным наблюдением органов партийной власти, которые редко допускали на выставки произведения, не отвечающие принятым принципам

и требованиям, суть которых не была ясной, что создавало условия для вольного применения, угодного для доктрин идеологии. Термин «социалистический реализм» был принят в 1932 году постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», где утверждалось, что отдельные художественные течения, организации и объединения ликвидировались, а деятели искусства организовывались в единые творческие союзы: советских писателей, архитекторов, композиторов, театральных деятелей и художников. Невступившие или непринятые оказывались вне закона и без средств к существованию, поскольку только союзы распределяли заказы на произведения искусства, членам союзов начислялись пенсии и определялись другие социальные льготы.

Для определения сущности социалистического реализма применялась партийная казуистика, например: «Художественная правда и есть правда самой жизни, постигаемая с позиции коммунистического мировоззрения и коммунистических идеалов, определяющих принципы идейности, партийности и народности, важнейших принципов искусства социалистического реализма», наиболее полно отражавшего действительность, главным содержанием которой, согласно марксизму, является классовая борьба. А в условиях обострения классовой борьбы, постоянно сопровождавших советскую власть, художники, не следующие «главному методу», не являются «реалистами» и становятся врагами этой власти, с которыми власть имеет полное право бороться. Художественное творчество отождествлялось с политической пропагандой. Главными позициями социалистического реализма были идейная лояльность партийному режиму, обращение к разрешенным темам и сюжетам, «подражание» природе как методу изображения и отсутствие каких бы то ни было «формалистических» поисков и оригинальных художественных решений. За основу брался изобразительный метод, принятый в искусстве художников-передвижников — практике одного из направлений второй половины XIX века, известного своим следованием реализму и народным сюжетам. Какое-либо экспериментирование, поиски новых тем и приемов в изобразительном искусстве были затруднены и осуждались как идейно вредные и чуждые.

Сегодня кажется странной и даже нелепой такая связь между формальными приемами в изобразительном искусстве и различными идеологическими и политическими программами. Эта нелепость ощущалась и тогда частью интеллигенции, но социальный трагифарс требовал соблюдения правил этой нелепой игры. На самом деле партийная власть стремилась контролировать все сферы жизни, особенно те, которые казались ей крайне «подозрительными», в первую очередь художественное творчество, свободное по своей природе. Однако контроль над творчеством уже сам по себе обречен на неминуемое поражение. Деятельность художника, в отличие, например, от деятельности актера или литератора, была абсолютно индивидуальной, не требующей участия театра или издательства и поэтому с трудом поддающейся контролю. От художника можно было ждать формальных и идейных сюрпризов, идущих вразрез с господствующей системой.

Большинство художников, желающих заниматься любимым делом, подчинялись требованиям, сформулированным в идеологической концепции, приспосабливались к условиям подчиненного существования. Они создавали произведения, прославляющие политический режим, и обеспечивали себе сносное, а иногда очень неплохое существование. Жесткие рамки членства в Союзе художников не означали, что в этой организации не было талантливых мастеров. Они, конечно, были, и отечественная школа академической живописи и рисунка считается одной из лучших. Речь идет только о свободе творческого выбора, которая была ограничена в те времена рамками пресловутого социалистического реализма и фактом членства в Союзе художников.

В те годы могли создаваться шедевры искусства. Например, скульптура В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница» (1937), некоторые картины Пластова и Мыльникова. В этой атмосфере тотального контроля многие художники пытались приспособиться к существовавшим условиям и писали произведения социально и художественно нейтральные, не вызывающие ни восторгов, ни возражений.

Членство в Союзе художников играло важнейшую роль, помимо получения мастерских, оплачиваемых творческих поездок по стране и в другие страны, работы и отдыха

в домах творчества, заказов. Союз устраивал различные выставки: периодические отчетные, постоянные тематические, ежегодные зональные, республиканские, всесоюзные и другие, посвященные памятным датам. Участвовать в таких выставках могли лишь члены Союза, прошедшие не только профессиональный, но и идеологический отбор.

Для любого художника участие в выставке является важным шагом в творческом развитии, показателем его позиции в искусстве, очередной ступенью к последующим произведениям и замыслам. Художнику важно участвовать в создании экспозиции, почувствовать и понять свое место среди других мастеров, осознать себя в современном искусстве, работать с искусствоведами и критиками, видеть свое имя на плакате и статью в каталоге. Именно участие в выставках давало возможность художнику публично показать свое творчество, стать соучастником движения в культурном поле созданных им художественных произведений. Даже если выставки были политически ангажированы, участники оказывались в атмосфере мастеровитых коллег, которые видели достижения и недостатки работ, могли оценить формальные приемы и скрытые метафоры, мнения которых не всегда совпадали с официально принятыми оценками. Среди членов Союза было много истинно талантливых, замечательных мастеров. Однако попасть в число участников тогдашних официальных выставок художнику, не вступившему по разным причинам в Союз, было практически невозможно. Исключением из общего правила могли быть только самодеятельные, «народные» художники, работавшие в «наивном» стиле и выставлявшиеся в домах культуры, где обычно функционировали художественные кружки. Таких «самодеятельных» художников иногда приглашали к участию в выставках, поскольку официальная демагогия называла «народ» истинным ценителем и творцом ценностей искусства, а «народных» художников их выразителями. Вспоминается лицемерный и бессмысленный лозунг, украшавший в советское время некоторые городские здания: «Искусство принадлежит народу!». Но если понимать эту принадлежность метафорически, то искусство принадлежит только тем, кто его понимает.

В силу этих причин атмосфера для развития новейших течений изобразительного искусства была самой неблаго-

приятной. Тем более не могло быть и речи о существовании художественных галерей, обладавших самостоятельностью художественного выбора и проводящих независимую выставочную политику.

Обращение художественных ценностей принимало другие формы. Новейшее искусство в те годы существовало в условиях так называемого андеграунда или, точнее, нонконформизма, не признанного и гонимого официальной идеологией, но в то же время вызывавшего жадный интерес у рядового зрителя, как выражение протеста. Одним из истоков искусства нонконформизма были традиции Серебряного века, называемого русским ренессансом, примерные границы 1880–1914, и авангарда, существовавшего примерно до середины 1930-х годов, отличительной чертой последнего было резкое неприятие салонного «причесанного» искусства и утверждение формальных приемов. Русские авангардисты априорно стояли в оппозиции к оценкам массового вкуса, к официально принятым образам ангажированного искусства. Если художники Серебряного века практически все эмигрировали за границу, то авангардисты, принявшие идеи революции, активно участвовали в мероприятиях советской власти, и поначалу даже поддерживались как идейные союзники, но позднее были уничтожены как формалисты.

Молодые художники, не получившие специального художественного образования, не принимались в Союз художников и соответственно, не имели официальной возможности профессионально заниматься любимым делом. Между тем известно, что способности к художественной деятельности развиваются спонтанно, порождая в человеке неудержимое стремление заниматься искусством. Такие художники не желали скрывать свой талант и стремились экспонировать созданные произведения. Уже в конце 1940-х — начале 1950-х годов появляются первые художники-нонконформисты. Свое творчество они показывали узкому кругу друзей и единомышленников. Для выставок подбирались подходящие частные квартиры, где и устраивались небольшие экспозиции. Зафиксировано, что первая такая выставка была проведена в 1956 году.

Понятие «неофициальное», или «нонконформистское», искусство появилось в ходе противостояния советского

государства и инакомыслящих, критически настроенных людей, отстаивающих свое право свободно думать и высказывать свои мысли в выбранной ими форме. Нонконформизм — это отказ следовать господствующему мнению и принципиальное отстаивание своего взгляда на мир. Таким образом, неофициальное искусство не могло быть ангажированным государством, было неподвластно цензуре.

Искусство нонконформизма появилось на фоне социально-психологических процессов, происходящих в обществе. Так, в годы «застоя» многие люди жили двойной жизнью, придерживаясь двойных стандартов. В официальной жизни проявляли себя по сценарию, разработанному свыше, играли роль благонадежных марионеток — сознательный и бессознательный конформизм стал всеобщей нормой. В частной жизни люди критически относились к принципам идеологии. Работа не давала возможностей для самореализации личности. Для успешной карьеры профессиональные достижения часто значили меньше, чем идейная лояльность. Социологические исследования тех лет выявили, что престиж таких занятий, как учеба, работа и карьера, значительно снизились и уступили первое место общению и «потреблению» искусства. Поэтические и литературные чтения, первые выставки художников-нонконформистов стали проходить на частных квартирах, становясь продолжением частной жизни. В эти годы резко усилился интерес к различным областям художественной культуры. Собирание книг для собственных библиотек стало модным и престижным занятием. Театры и музеи были переполнены. Таким образом, на фоне коммунистического режима, стагнации экономики, всеобщего конформизма и скептицизма искусство становится едва ли не единственной сферой компенсации ущербности советского образа жизни. Однако развитие искусство почти не получало финансового подкрепления от государства. Искусство финансировалось как всегда по, так называемому остаточному принципу, то есть на развитие искусства шли остатки финансов от промышленности. Частный спрос на произведения искусства практически отсутствовал. Небольшая часть коллекционеров были исключением из общего правила. В стране сложилась парадоксальная ситуация — публичная востребованность в разнообразной художественной жизни при почти полном

отсутствии коммерческого заказа на произведения искусства. В этом непростом культурном контексте складывался нонконформизм в искусстве.

В 1964 году «свободные художники» В. Кравченко, О. Лягачев, В. Овчинников, М. Шемякин и В. Уфлянд (последний более известен как писатель) сумели устроить выставку своих работ в самом Эрмитаже, поскольку работали в знаменитом музее подсобными рабочими. Эта выставка просуществовала несколько дней. После такой несанкционированной властями акции директор Эрмитажа, профессор М. И. Артамонов был уволен, а его заместитель, известный искусствовед В. Ф. Левинсон-Лессинг отправлен на пенсию. Репрессии разного рода обрушились даже на тех, кто, посетив выставку, оставил положительные оценки в книге отзывов [1].

В те времена проходят выставки группы «Петербург» (А. Васильев, Е. Есауленко, О. Лягачев, М. Шемякин) на квартирах коллекционера Л. Кацнельсона (1963), художников К. Лильбока (1965) и Ю. Сорокина (1965), большая групповая выставка в мастерской художника В. Овчинникова (1971), выставка 23-х художников на квартире К. Кузьминского (1974) [2].

Участие в неофициальных выставках осуждалось, как осуждалась, впрочем, любая свободная деятельность, лежащая вне той, которая была разрешена советской администрацией. Это осуждение поддерживалось публикациями в прессе и закреплялось законодательством. Советская власть осознавала, что свободное выражение мыслей, даже в художественной форме, угрожает ее стабильности, влияя на умы и чувства граждан, поэтому всякое свободомыслие, в том числе художественное, преследовалось. Ко всем непокорным применялись экономические, идеологические и юридические санкции.

Дальнейшая судьба выставочной деятельности андеграунда складывалась не без трагедий. Так, выставка неофициального искусства, устроенная в Москве на пустыре 15 сентября 1974 года, была разгромлена милицией.

---

[1] Сведения любезно сообщены профессором С. Т. Махлиной.

[2] Более подробно об этом см. в статье Д. Северюхина «Новый художественный Петербург: краткий исторический обзор» [44, с. 11–37].

В инициативную группу входили художники из Ленинграда Е. Рухин и Ю. Жарких. Многие участники были арестованы, а часть картин уничтожена. В разгоне публики и уничтожении выставки были задействованы бульдозеры, в связи с этим выставка получила название «бульдозерной». Резонанс от проведенной выставки и от агрессивной реакции властей был огромен. Естественно, это была не первая демонстрация силы в подавлении инакомыслия, но отечественная прогрессивная общественность была возмущена таким демонстративным произволом. Международная реакция на событие также была весьма бурной. Очевидцами разгрома выставки были западные журналисты, написавшие репортажи о событии. Стало очевидно, что в СССР открыто и произвольно нарушаются права человека, а также грубо попирается право на свободное художественное творчество. Все это противоречило основным принципам демократического общества.

Однако начало было положено, и в том же 1974 году с 22 по 25 декабря в Ленинграде, во Дворце культуры им. И. И. Газа, уже по официальному разрешению городских властей прошла выставка, на которой представили свои работы 52 художника. Было выставлено 220 произведений.

Как свидетельствуют участники, дни для проведения выставки был выбраны, по-видимому, специально самые темные в году и как дни празднования католического Рождества. Власти надеялись, что многие иностранные дипломаты не смогут посетить эту акцию. Однако желающих посмотреть независимое искусство было так много, что очередь во Дворец культуры растянулась на сотни метров, и в иностранной прессе снова прозвучали подробные репортажи.

В следующем, 1975-м, году разрешенная выставка ленинградских художников-нонконформистов проходила с 10 по 20 сентября во Дворце культуры «Невский». Участников было более 80-ти, в том числе некоторые члены Союза художников, и картин было значительно больше. На выставку посетителей пускали партиями. Общий сеанс длился сорок минут. Следовательно, учитывая большое количество картин, на просмотр каждой в среднем приходилось шесть секунд. Организаторы выставки провели опросы посетителей: выяснялись мотивы их посещения

и впечатления от показанных работ. Результаты опросов выявили острый интерес большинства посетителей к неофициальному искусству и желание в дальнейшем видеть подобные выставки.

Информация об этом событии подробно изложена одним из участников выставки Юрием Петроченковым в CD-ROMе «Выставка художников в ДК “Невский” 10–20 сентября 1975 г.», выпущенном при содействии института «ПРО АРТЕ».

Эти знаменитые выставки вывели нонконформизм из закрытой индивидуальной жизни в публичную сферу и способствовали объединению художников и групп в единое культурное движение. Солидарность с этим движением означала акт гражданского неповиновения и была окружена аурой социального героизма. Несмотря на то что «газаневские» выставки легализовали искусство нонконформизма, власти всячески противодействовали их дальнейшей публичности. На художников обрушились репрессии. Вследствие этого многие художники, участники выставок, покинули СССР.

Следующими крупными событиями новой выставочной деятельности явились две выставки в ДК им. С. Орджоникидзе — летом и осенью 1976 года, выставка в Доме писателей в 1977 году, в ДК им. М. Калинина в 1978 году и несколько персональных выставок в ДК им. Н. Крупской и ДК им. Ф. Дзержинского.

Столь крупные экспонирования произведений независимых художников осуществлялись впервые за все годы советского режима. Партийная власть болезненно реагировала на такое, как ей казалось, свободное выражение мыслей и настроений. Острота реакции была и потому, что в картинах чувствовалась критика режима, явная или скрытая издевка над официальными идеалами. Некоторые из перечисленных выставок быстро закрывались по настоянию контролирующих органов, и порой, на художников обрушивались репрессии. В ответ на властный прессинг стали открываться многочисленные выставки в частных квартирах и мастерских. Некоторые из них превратились в постоянно действующие, где менялись экспозиции и события. Наибольшей известностью пользовались выставки на квартирах К. Кузьминского, В. Нечаева, С. Казаринова, Г. Михайлова, Т. Валенты.

Центры художественной жизни андеграунда сместились в частную жизнь. Квартирные выставки проходили в мастерских и на квартирах, где жили художники, поэты, любители живописи или поэзии, превращались в художественные салоны. Небольшие квартирки были сплошь увешаны картинами, в которых постоянно собирались художники, поэты, интеллектуалы, коллекционеры и просто любители современного искусства. Здесь же проходили философские и политические диспуты и чтения самиздатовской литературы, читались стихи, выпивалось вино и чай, скрашивающие атмосферу дружеского соучастия. Именно на таких встречах происходила консолидация контркультуры. Ее участники не просто противопоставляли себя официальной культуре, но создавали свою собственную — свои ценности, способы поведения, образ жизни.

Оригинальным процессом контркультуры, как верно отмечает В. Вальран [15], стало своеобразное добровольное деклассирование. Отказ от социальной и профессиональной карьеры выразился в поисках неквалифицированных специальностей, которые наименее подвержены идеологическому контролю. Это — дворник, кочегар, сторож, вахтер и др, — таковы были популярные профессии представителей независимой культуры. Невысокий заработок компенсировался свободой от политического давления и достаточным временем для свободного творчества. Иногда работающими в одной котельной оказывались доктора наук, художники, поэты, музыканты.

Известия о выставках художников-нонконформистов моментально становились предметом обсуждения в среде интеллигенции и всех, кто критически относился к существующему строю. Для многих людей эти выставки стали символическим событием, значение которого связывалось с первыми шагами по преодолению тоталитарного режима и возможностью излагать свою точку зрения свободно и в той форме, которой она требовала. Эти выставки учили новому типу поведения — способности свободно и критично мыслить и чувствовать. Весьма показательно, что организованное проявление свободомыслия нашло выражение именно в сфере визуального искусства — в живописи и в искусстве слова — литературе и поэзии, — в котором всегда формулировались прогрессивные идеи в России.

Движение художников-нонконформистов сопровождалось литературным диссидентством. Среди знакомых распространялись не прошедшие официальной цензуры малотиражные рукописные журналы и альманахи, так называемый, самиздат. Неофициальные журналы тогда печатались на машинке, страницы скреплялись степлером или сшивались нитками и распространялись среди единомышленников. Тексты передавались из рук в руки, из одного читательского круга в другой, иногда на очень короткое время, например, на одну ночь. Однако при угрозе обыска самиздат уничтожался, немалая его часть при обысках и арестах была изъята КГБ. Иногда рукописи удавалось переправить за границу и напечатать в европейских или американских издательствах. Так, в 1973 году выходит первый том «Архипелага ГУЛАГ» А. Солженицина печаталась поэзия И. Бродского и сочинения многих других писателей и поэтов. В Нью-Йорке под редакцией К. Кузьминского вышла девятитомная антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны», собрав в себе многие машинописные сборники ленинградских авторов.

Частное коллекционирование в те годы порой приобретало публичную характеристику. Редкие частные коллекции знакомили молодых художников с произведениями русского авангарда и нонконформизма. еще более важная роль в пропаганде неоавангарда принадлежит новому явлению, возникшему в 60-е годы, — собирательству работ неизвестных молодых авторов. Как ни были скромны зарплаты инженеров и младших научных сотрудников, они покупали работы художников, участников движения нонконформизма. Значительно важнее покупок было искреннее внимание и интерес к новым картинам. Некоторые частные коллекции становятся открытыми для посещения любителями современного искусства. Так, в 1977–1978 годах в Ленинграде по личной инициативе писателя Вадима Нечаева (моего брата) и его жены Марины Недробовой возникает «Музей современного искусства», существовавший в собственной квартире и собравший коллекцию живописи и графики многих художников — участников предыдущих нашумевших выставок и молодых независимых мастеров, работавших в новых манерах. В Музее-квартире проходили обсуждения и диспуты, посвященные современному

искусству и литературе, издавался также рукописный журнал «Архив». В самиздатовском журнале печатались стихи и проза, рецензии и статьи о художниках и квартирных выставках, переводы трудов современных европейских философов.

Не выдержав агрессивного давления властей (был произведен поджог квартиры, запрет на издание своих произведений, реальные угрозы от КГБ), Вадим Нечаев с семьей и с коллекцией был вынужден уехать из страны и обосноваться в Париже.

Следует добавить, что нонконформистское движение не выдвигало политических требований. Не было открытых призывов к политической борьбе с режимом и его свержению. Главным требованием была свобода художественного творчества и возможность выражать независимое мнение. К середине 1970-х годов сформировалась единая нонконформистская культурная среда, для которой было характерно развитое самосознание и понимание своего особого места в обществе, консолидация разрозненных художественных и литературных групп и переход к общекультурным акциям. Стало возможным становление устойчивых форм неофициальной культуры: квартирных выставок, семинаров, конференций, появление толстых самиздатовских журналов, попытки диалога с властью о легализации движения нонконформизма. В результате конфликтов с властью, неверие в возможность изменить существующий строй началась активная эмиграция и продолжение правозащитной деятельности за границей.

Создание и распространение рукописных журналов стало серьезной вехой в консолидации контркультуры. Среди рукописных самиздатовских журналов выделялся журнал «37», названный так по номеру квартиры, в которой жили главные издатели и редакторы философ Т. Горичева и поэт В. Кривулин. Ежемесячный журнал начал издаваться с января 1976 года. В одной из редакционных статей говорилось о задачах журнала и идеях, которые высказывались на его страницах: редакционная коллегия заявляла, что «ленинградская неофициальная культура не просто противостоит соцреализму. По своему характеру и проекту она глубоко позитивна, и мыслить ее как антитезу государственным политическим и даже художественным представлениям было

бы для нас оскорблением. Плоский дух оппозиционности не способен более вдохновлять кого-либо из нас. Богу должно отдать Божье. Мы не оптимисты (в вульгарно-пропагандистском смысле слова), но нам одинаково чужд и пессимизм, который представляет собой только одну сторону медали.

Мы и не думали превращать наш журнал в подпольный. Духовные ценности, поставленные нами во главу угла, одинаково пренебрегает любое общество, независимо от его социального устройства. Но любое общество нуждается в этих ценностях. Нам нечего скрывать, но мы считаем возможным подходить к проблемам культуры с какими бы то ни было внешними мерками: она, несмотря на свою молодость, не желает рядиться в привычные одежды политического бунта — сегодняшняя культура нуждается в самоосмыслении, исходящем из собственного духовного проекта»[1].

В России происходило беспрецедентное явление: сосуществование двух разных и даже антагонистических культур — официальной и нонконформистской. Различия проявляли себя в художественных критериях, в формотворчестве, в мировоззренческих и философских позициях. Это сосуществование далеко не было равноправным. Если официальная культура располагала мощными издательствами, пропагандой, рекламой, различными институтами, то «вторая» культура фиксировала себя с большим трудом. Она была вынуждена совершать героические усилия, платя за свое существование годами ссылок и лагерей, погубленными, сожженными рукописями и картинами или спрятанными в тайных архивах КГБ. Рождение «второй» культуры и появление самиздата обусловлено особенностями русской общественной жизни 60, 70, 80-х годов. После смерти Сталина и отмены наиболее жестоких сталинских законов, после реабилитации и освобождения из концлагерей миллионов заключенных Россия пробудилось от глубокого сна сталинской ночи. Наступила новая эпоха. Появилась потребность радикального осмысления последних пятидесяти лет, стремление выйти из культурной изоляции, искусственно оторвавшей страну от цивилизованного мира, стремление усвоить созданные на Западе духовные

[1] «37». № 5. Май. Ленинград. 1976. Рукопись. С. 184.

ценности, потребность в новых идеях и новых средствах выражения — все это, не находя места в рамках цензуры и запретов, вылилось в культуру нонконформизма.

На самом деле в Советском Союзе цензуры в общепринятом смысле этого слова не было, ибо здесь литераторам и художникам указывалось не на то, что они не могут писать, а на то, что они должны писать. Поле творческих возможностей сужалось до узкой полосы, до одной прямой линии, предписанной сверху. Все было сделано для того, чтобы человек искусства стал государственным чиновником бюрократической организации Союза художников или Союза писателей в полном соответствии с ленинским принципом партийности искусства. В СССР принцип партийности привел к тому, что даже музыка оказалась объектом гонений и запретов. Было запрещено исполнять отечественных классиков — некоторые произведения Шостаковича и Прокофьева и других композиторов, занимавшихся творческим поиском новых форм музыкального выражения.

Одно из побуждений художественной интеллигенции — это стремление найти новый язык в литературе, поэзии и живописи. Скучная монотонность социалистического реализма отталкивала художников и литераторов. Одни стремились воссоздать старые национальные корни, чтобы вырваться вперед, другие осваивали новаторские формы западного искусства. Эстетические поиски становились формой протеста. Диктат формы нормативного искусства рассматривался как насилие над разумом и совестью. Главным побуждением было уйти от тоталитаризма, требовать право на сомнение и даже на заблуждение. Одним из ведущих умонастроений стал скептицизм как результат банкротства «конечных» истин. Любая доктрина рассматривалась как система недоказуемых гипотез. Течение абсурдизма оказалось в моде, а любая авторитарность вызывала отвращение. В литературной среде становится популярным жанр мистерий, ставящих задачу созерцание и открытие сущностей, внутреннего через внешнее.

Многие материалы журнала «37» перепечатывались другими самиздатовскими журналами и публиковались за границей. Несмотря на лояльный тон, журнал подвергался репрессиям, номера конфисковывались органами КГБ, редакция испытывала постоянное давление.

Журнал перестал выходить в марте 1981 года на 21-м номере под непомерным давлением власти, а также по причине вынужденной эмиграции основных авторов и одного из редакторов — Т. Горичевой.

Параллельно выставкам нонконформистов и литературному движению самиздата появились отдельные художественные школы, группирующиеся вокруг самостоятельного и независимого художника. Особняком к официальному искусству стояла художественная школа В. В. Стерлигова, учившегося в свое время у К. С. Малевича и создавшего свою собственную художественную систему. В. В. Стерлигов изучал у К. С. Малевича принципы кубизма и супрематизма, входил в группу живописно-пластического реализма, с 1960 года развивал в живописи новый принцип, основанный на сферическом, «чашно-купольном» элементе формообразования. Художник собрал вокруг себя многочисленных учеников и последователей. Школа В. В. Стерлигова в данном случае отражала классический смысл понятия «школа», когда вне каких-либо официальных организаций собирается группа единомышленников и работает над освоением принципов живописного пространства. Традиции «школы Стерлигова» развиваются по сей день. К этой школе принадлежат художники Г. Зубков, М. Цэруш, Л. Астрейн и другие.

Оригинальностью и своеобразием отличалась также группа учеников художника О. А. Сидлина, учившегося в свое время у художников Серебряного века: К. С. Петрова-Водкина, А. А. Осьмёркина, А. И. Савинова. Проучившись 6 лет на живописном факультете ВХУТЕИНА, в 1936 году Сидлин вышел из института «без выполнения диплома». Причиной послужило требование директора института И. Бродского внести некоторые изменения в готовую работу выпускника. О. Сидлин отказался изменить первоначальный замысел, отстоять собственное видение для него было важнее получения диплома. В том же году он начал преподавать в изостудии Дворца культуры Московского района и, как оказалось, сделал выбор на всю жизнь.

При внешней демократии отбор в студию Сидлина был жестким. Обучение требовало от студийцев напряжения всех сил. Многие не выдерживали и уходили. Обучение проходило по системе, им созданной. Сидлина интересовала

живопись как таинство жизни. Нужен был постоянный самоконтроль для воспитания глаза, для максимального выявления своего дара. Мастер не давал готовых рецептов. Он стремился выработать в студийцах самое главное — ощущение живописи и свое отношение к ней. Он учил: «Гениальный сам находит свой путь, как писать. Только ремесленнику все ясно, даже срок, когда работа будет закончена». Задача была поставлена. Во имя живописи надо растить в себе гениальность «изо всех сил». Не ради себя, но ради живописи как некоего кумира. Главное для настоящего художника — не карьера, а служение. Принципы Сидлина сосредоточились на «коллективном успехе». Удачная работа становилась творческой радостью всех учеников. Этой соборностью воспитывался не только вкус, чутье к талантливому, но и умение преодолеть обычную у художников творческую зависть. Все направлено на алтарь живописи, во имя ее постижения. Поводом для создания холста мог быть любой мотив, но чаще всего становился натюрморт — главная матрица, с которой начиналось живописное мышление. В школе О. А. Сидлина воспитались многие талантливые художники. Альтернативой советскому искусству были старые мастера, у которых следовало учиться. Ориентироваться нужно на творчество Рембрандта, Тициана, Веронезе, Веласкеса, некоторых импрессионистов и некоторых русских художников Серебряного века. Из школы Сидлина вышли такие известные петербургские художники-нонконформисты, как И. Иванов, А. Басин, Е. Горюнов, Ю. Нашивочников.

Среди самостоятельных художественных объединений находилась школа Г. Я. Длугача — мастера, воспитавшего несколько поколений ленинградских художников. Основным местом обучения был Эрмитаж, одно из главных хранилищ классического европейского искусства. Методом Г. Я. Длугача был принцип аналитической интерпретации. Объектом исследования была картина европейской живописи классического периода. Главная цель исследования и обучения — выяснение структуры работы и принципов организации изображения. К картине подходили как к тексту, организованному по принципам живописно-пластической сферы. Изображение рассматривалось как результат организации системы векторов, создающих динамическую структуру композиции. Эти умозрительные

элементы не носили формальный характер. Главным их значением была способность порождать художественные смыслы в соответствии с содержанием композиции. Метод Г. Я. Длугача помогал понять внутреннее содержание и структурную организацию картин старых мастеров и писать собственные работы с учетом достижений классического наследия. Школа Г. Я. Длугача воспитала художников: А. Зайцева, А. Бакуна, Б. Головачёва, А. Кондратьева, С. Касьянова, Г. Мендагалиева, А. Голомазова.

Яркий след в искусстве ленинградского нонконформизма оставил ОНЖ (Орден нищенствующих художников). В него входили А. Арефьев, Р. Васми, Ш. Шварц, В. Шагин, В. Громов, Р. Гудзенко. Все они были исключены из художественной школы при Академии художеств за излишнюю самостоятельность. Невозможность участвовать в выставках превратило их группу в герметический орден. Скудость материальной жизни для этих преданных искусству людей окупалась роскошью духовной и творческой жизни. А. Арефьев — магистр ордена, сформулировал основное кредо своей группы: осознание своей великой миссии, кастовая гордость и замкнутость, отречение от благ мирских во имя творчества. Лидерство Арефьева возникло органично. Он был яркой, колоритной личностью. В отличие от большинства групп, арефьевцы не утверждали себя в обществе, не боролись за свое пространство в искусстве. Они просто в этом искусстве жили, не замечая диктатуры и глупости власти. История группы — не история борьбы, а история творчества. Однако сам А. Арефьев в силу своего активного характера стал одним из активных организаторов «Газо-Невских выставок».

Независимо от Союза художников выставлялась группа еврейских художников «Алеф», первая выставка которой прошла 23–30 ноября 1975 года на квартире одного из участников Е. З. Абезгауза [15]. Художник родился в 1939 году в Ленинграде в типичной интеллигентской ленинградской семье: скрипка, художественная школа, по настоянию родителей — диплом инженера ЛЭИСа им. М. Бонч-Бруевича, несколько лет работы инженером-электриком. В 1973 году закончил в качестве художника-дизайнера Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. Мухиной. Сразу же Абезгауз начинает участвовать в квартирных

выставках андеграунда и вскоре был уволен с официальной работы. После участия в выставке 1975 года в ДК «Невский» имя Абезгауза попадает в прессу.

Он известен как основатель группы «Алеф», участники которой заявляли о несогласии как с художественной, так и с национальной политикой позднесоветского режима. Группа создавалась на волне неофициального искусства, «Газаневщины», и, конечно, ее деятельность связана с диссидентским движением. Первая квартирная выставка группы в составе Е. Абезгауза, А. Басина, Л. Болмата, А. Гуревича, Ю. Календарёва, Т. Корнфельд, А. Манусова, А. Окуня, С. Островского, А. Рапопорта, О. Шмуйлович, О. Сидлина была проведена в ноябре 1975-го на квартире самого Абезгауза. Ее, согласно воспоминаниям современников, посетило около четырех тысяч человек. В конце 1976 года художник эмигрирует в Израиль — документы на эмиграцию были поданы им за четыре года до этого, но решающим фактором для властей, чтобы выпустить художника из страны, стала его активная деятельность художника-нонконформиста.

В 1970-х годах он пишет картины и печатает литографии, раскрашивая их акварелью, разрабатывая два основных сюжетных слоя — «библейский» и еврейский. В работах, где нет прямых отсылок к библейским текстам, акцентируется этническое начало в его сентиментальном ракурсе.

В течение всей творческой жизни в работах Абезгауза так или иначе присутствуют мыльные пузыри, ставшие узнаваемыми авторскими персонажами. Отдельный цикл работ с мыльными пузырями получает название «Мир суеты». С 1970-х годов художник постоянно обращается к жанру репрезентативного реалистического портрета, изображая своих друзей.

В конце 1970-х идеи свободного художественного творчества проникают в среду членов ЛОСХа, где полуофициально возникло несколько самостоятельных художественных групп: «Группа одиннадцати», «Группа восьми» («Лестница»), группа художников-керамистов «Одна композиция». Эти объединения стремились освоить новый художественный опыт, зафиксированный в особом образном языке, заимствованный главным образом из европейского искусства, выстроить свою собственную, независимую вы-

ставочную политику, вырваться из застойной атмосферы Союза. Эти группы называли: «Союз в Союзе». Не выходя за рамки политической лояльности, группы являлись несомненным феноменом культурного сопротивления официальному искусству. Возникало своеобразное полемическое содружество, в котором происходило восстановление разрушенной «связи времен». Перекидывался мостик к искусству 1920-х годов, к творческому наследию искусства Серебряного века и русского авангарда.

Критические настроения внутри Союза свидетельствовали о бессилии властей контролировать творческий процесс в искусстве, но тем острее становилась последующая борьба за чистоту рядов. Исключение из Союза художников с формулировкой: «за формализм», «за безыдейность» и даже «за враждебность коммунистической идеологии» стали достаточно частым явлением.

Начало восьмидесятых годов было окрашено мощным всплеском общественного интереса к искусству нонконформистов. Как ответ на дефицит свободы и невозможность публично выражать свои мысли и чувства возникают художественные группы и объединения, ядром которых становятся программы и манифесты или просто сплоченные групповые отношения между участниками, объединенными близостью художественных программ, взаимными симпатиями и участием в общих выставках. К середине 1980-х в Ленинграде было примерно 300 независимых художников [15]. Они имели возможность показывать свои работы на редких официальных или частых неофициальных квартирных выставках. Рекламные акции отсутствовали полностью, поскольку такие выставки не поощрялись властями и извещения о них через прессу были невозможны. О них узнавали по так называемому сарафанному радио, оповещая своих знакомых. Официальная пресса не реагировала на эти выставки. Практика замалчивания лишь усиливала недоверие к официальному осуждению и вызывала любопытство и стремление узнать и посмотреть. Продажа работ осуществлялась частным образом по непосредственной договоренности — неофициально и нелегально. Георгий Михайлов, теперь известный галерист, за продажу работ на своей квартирной выставке был осужден на три года по статье «коммерческое посредничество», запрещенное

в социалистическую эпоху. Возможности продаж были резко ограничены. Для активизации выставочной политики, сплочения рядов и отстаивания своих прав художниками в 1981 году было основано объединение ТЭИИ (Товарищество экспериментального изобразительного искусства), в создании которого принимали активное участие С. Ковальский и Ю. Рыбаков; товарищество насчитывало в своих рядах более сотни членов. Целью ТЭИИ провозглашалось: «способствовать творческой деятельности художников, в том числе не являющихся членами Союза художников РСФСР, в целях развития советского изобразительного искусства»[1]. Чтобы быть услышанными властями, нужно было прикрываться принятой демагогией.

Выставки ТЭИИ стали заметным явлением в художественной жизни города. Не считаться с таким большим объединением «неофициальных» художников партийные власти не могли. Товарищество, в свою очередь, активно выступало за предоставление социальных прав живописцам и графикам, не входившим в Союз художников, стремилось обеспечивать их мастерскими. Это объединение так и не добилось юридической регистрации, но смогло провести 13 выставок до 1988 года, который ознаменовался большой итоговой выставкой: «Современное искусство Ленинграда», устроенной в Манеже совместно с ЛОСХом в январе 1989 года. Начавшаяся к тому времени перестройка сняла социальную остроту нонконформистского движения и объединила художников не по принадлежности к социальной программе, а по творческому статусу.

В 1980-х стали возникать также небольшие объединения художников, близких по творческим программам и по другим критериям. Так возникли группы: «Старый город» (создана в 1981 г. Я. Антонышевым и Д. Егоровским), «Митьки» (создана в 1983 г. Д. Шагиным и В. Шинкарёвым), «Эрмитаж», «Некрореалисты», «Полигон», «Боевые слоны», «Около», «Остров» (последний основан в 1985 г. группой художников из ТЭИИ), «Новые художники» и «Новая академия изящных искусств» (созданы соответственно в 1982-м и 1989 г. Т. Новиковым), «Коче-

[1] Вальран В. Ленинградский андеграунд. Живопись, фотография, рок-музыка. СПб., 2003. С. 48.

вье», «Свои» (основаны в 1987 г. выпускниками художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной), группа «Новые романтики Санкт-Петербурга» (основана в 1990 г. выпускниками художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной), группы «НЧ/ВЧ», «Новые символисты» (в 1994 г., последняя по инициативе А. Нелюбиной и О. Касьяненко), «Санкт-Петербургская академия современного искусства» (учреждена в 1994 г. Ф. Волосенковым) и другие. Любопытен тот факт, что многие художники, заявившие о себе активным участием в этих группах, также вступали в Союз художников. Причины вступления, естественно, были различны. Многих интересовали, прежде всего, мастерские, распределяемые среди членов Союза по льготной арендной оплате, но также возможности участвовать в больших выставках. Объединения проводили собственные выставочные программы, используя помещения кафе, фойе кинотеатров, дворцы и дома культуры, различные клубы, и выставлялись в появившихся галереях.

С 1989 года важную роль в развитии выставочной практики и в пропаганде новых течений в изобразительном искусстве стала играть «Пушкинская-10», ставшая своеобразным «художественным островом» в городской среде. Здесь обосновались мастерские независимых художников и возник ряд галерей. Здесь же, во дворе дома, устраивались музыкальные концерты, перформансы и инсталляции. В состав «Пушкинской-10», или, как ее иногда называют, «Ковчега XXI века», в разное время входили следующие галереи и организации художников, музыкантов, артистов: «10–10», «103», «21», «Мост через Стикс», «Техно-арт-центр», «Кибер-фемин-клуб», «КиноФот», Фо-Toimage, Navicula artis, «Галерея имени Сальвадора Дали», «Галерея экспериментального звука» (ГЭЗ-21), «Новая академия изящных искусств»; театр «ДаНет» Бориса Понизовского, Инженерный театр «АХЕ», театр «Дерево», музыкальные группы: «Аквариум», «ДДТ», «Ю-Питер» Вячеслава Бутусова, «Странные игры», «Текила-джаз», «Колибри», «Два самолета», «Оле Лукойе», «Препинаки», джазовые музыканты — Вячеслав Гайворонский, Владимир Волков; здесь устраивал еженедельные фестивали и перформансы композитор и музыкант Юрий Касьяник, работали клубы «Фиш-Фабрик»,

«Арт-клиника» Кирилла Миллера, «Арт-буфет», «Клуб электрика Карабутова», музыкальный магазин «База», книжный клуб «Культпросвет», а также несколько художественных издательств. С целью создания Центра современного искусства была разработана концепция и официально зарегистрирована негосударственная некоммерческая организация, получившая название Товарищество «Свободная культура». Позднее, в 1998 году, был организован «Музей нонконформистского искусства», собравший коллекцию произведений художников, имевших славу продолжателей традиций «газаневщины»[1]. Арт-центр «Пушкинская-10» продолжил мировую практику художников 1980-х годов обосновываться в покинутых зданиях, заводских цехах, брошенных баржах и военных казармах, устраивать в этих «урбанистических трупах» свободные оазисы художнического произвола и самодостаточности. Такие центры — «сквоты» — существовали в Париже, Берлине, Гамбурге и во многих других городах Европы.

(Автор этих строк прожил один из летних месяцев 1991 года в таком «художественном муравейнике» в небольшом городке Рис-Оранжис, недалеко от Парижа, и имеет непосредственное представление о различных сторонах «сквотской» жизни.)

«Искусство нонконформизма» просуществовало до 1989 года, точнее до большой выставки «От неофициального искусства к перестройке», прошедшей с 8 по 31 января и собравшей в одном из огромных павильонов ЛЕНЭКСПО в Гавани произведения многих живущих в России, а также уехавших в эмиграцию художников.

Автор в группе искусствоведов и художников занимался поисками и подбором произведений для этой выставки, которая подвела итоги периоду «художественного подполья» и обозначила новые перспективы развития современного искусства. Для сбора картин мы ездили на грузовике по городу, заглядывая в мастерские знакомых художников и коллекционеров. Каждого владельца работ нужно было убедить в важности выставки и гарантировать сохранность произведений.

[1] Арт-центр «Пушкинская-10» — Параллелошар. 1989–2009 гг. Сост. С. Ковальский, Е. Орлов, Ю. Рыбаков. — СПб. 2010.

Произведения художников-нонконформистов коллекционировались отечественными собирателями. Критический настрой, необычность и искренность образов этого искусства подкупали зрителей. Порой общее недовольство социальным существованием становилось толчком для собирания андеграунда как художественно-образной альтернативы существующему режиму советской власти. Некоторые отечественные коллекционеры, иностранные специалисты, работавшие в тогдашнем СССР, дипломаты, редкие туристы с большим интересом относились к неофициальному искусству и скупали его. Произведения стоили недорого, поскольку при отсутствии арт-рынка и утраченной традиции приобретения произведений искусства цены устанавливались условно, по договоренности. В этой атмосфере свободного общения и взаимного доверия возникал интерес к коллекционированию произведений свободных художников. Однако официальное осуждение искусства андеграунда превращало его в неудобный и даже опасный товар, что стало причиной почти полного исключения его из процесса официального художественного обращения.

Художники-нонконформисты в основном ценили сочувствие к своему творчеству и не придавали большого значения величине денежного эквивалента. Картину иногда можно было приобрести за небольшую сумму денег и бутылку хорошего вина, сдобренного дружеской беседой и интересом к творчеству художника.

В те годы составлялись коллекции ценителями современного искусства, находившими в произведениях андеграунда созвучия своим собственным настроениям и мыслям. В настоящее время в Москве создан «Музей частных коллекций», в собрание которого вошли многие экспонаты из коллекций этих собирателей, а в Санкт-Петербурге в центре «Свободная культура» на Пушкинской, 10 в 1996 году был устроен «Музей нонконформистского искусства», собравший значительную коллекцию произведений этого периода и имеющий свои фонды. В музее проводятся периодические выставки художников, близких нонконформизму по идеям и стилистике.

К сожалению, многие частные коллекции позднее были перевезены владельцами за границу, где остались в частном владении или пополнили муниципальные музеи.

Произведения отечественных нонконформистов все чаще появляются на мировых аукционах. Цены на них имеют твердый рост. Некоторые художники стали признанными классиками с высоким уровнем цен.

В результате иммиграции 70–80-х годов отечественная художественная культура понесла невосполнимые потери, лишившись навсегда большого слоя произведений изобразительного искусства целого исторического периода. И эти потери для культуры достаточно трагичны, поскольку из художественного обращения были вырваны работы, воплощавшие передовые и экспериментальные процессы. Подобно тому, как в сталинскую эпоху была нарушена преемственность идей авангарда 1920-х годов, в эпоху советского застоя отечественная культура многое утратила в традициях художественного свободомыслия и творческого поиска.

Знакомство широкой публики со многими произведениями художников-нонконформистов и различными новейшими направлениями изобразительного искусства осуществляется в наши дни только на временных выставках, устраиваемых в отечественных музеях на условиях художественного обмена или любезного предоставления зарубежными коллекционерами своих собраний для временного экспонирования. Важную роль в этом процессе играет Русский музей, художественная политика которого заключается в сопоставлении классического искусства с экспериментальным художественным материалом и новейшими течениями в искусстве. Уже сам факт соседства, созвучия или диссонанса веками настроенного камертона и кажущейся какофонии современности имеет огромное значение для формирования раскрепощенного аналитического восприятия у зрителей. А это — одна из главных задач музея. Создание выставок, работа со зрителем, издательская деятельность, реклама, каталогизация огромного музейного собрания — словом, все направления музейной работы. Естественно, что такая направленность работы музея началась с 1990-х годов.

В музее идет закупка и прием в дар работ у сотрудничающих с ним художников. Собрана большая коллекция произведений современного искусства. Первым из российских музеев Русский музей начал коллекционировать искусство фотографии, художественные объекты и инсталляции.

Происходит пополнение его фонда. Сюда поступили тысячи произведений современного искусства: инсталляции, ассамбляжи, коллажи, объекты, фотографии, живопись, графика, произведения видеоарта. За последние годы музею было подарено частными владельцами несколько десятков тысяч художественных произведений.

В 1994–95 годах Русский музей получил в дар от известных собирателей из Германии Петера и Ирэны Людвиг коллекцию из 110-ти произведений современных художников [42]. В этом собрании, образовавшем особый раздел постоянной экспозиции — «Музей Людвига в Русском музее», — отражены основные направления не только западного, но и отечественного искусства второй половины XX века — модернизма и постмодернизма: поп-арт, неоэкспрессионизм, гиперреализм, концептуализм и различные тенденции абстрактного искусства. В нем представлены произведения самых известных мастеров: Дж. Джонса, Р. Лихтенштейна, Э. Уорхола, Д. Сегала, П. Пикассо, Т. Вассельмана, Й. Бойса, Г. Базелица, А. Кифера, Д. Кунса, М. Люпертца, К. Ольденбурга, Р. Раушенберга, Д. Розенквиста.

Особый раздел подаренной коллекции составили работы отечественных художников — И. Кабакова, Э. Штейнберга, Э. Булатова, И. Чуйкова, В. Янкилевского, В. Пивоварова, Л. Звездочетовой, Д. Пригова, Н. Нестеровой и других, чье творчество развивалось в русле альтернативной культуры и не могло в прежние годы войти в сферу государственного музейного собирательства. Парадоксально, что немецкие собиратели преподнесли в дар произведения современного отечественного искусства, пополнили недостающие разделы музейного хранения.

Сопоставление произведений приводит к выводу, что тенденции развития мировой художественной культуры захватили отечественных художников, несмотря на их социальную изоляцию. Географическое и политическое разделение оказалось произвольным. Искусство европейского модернизма и постмодернизма оказалось созвучным творчеству отечественных нонконформистов.

Новая экономическая ситуация в России, возникшая в конце восьмидесятых годов, создала возможности для появления принципиально новых произведений искусства и форм его обращения. Творчество недавнего

нонконформизма, пройдя ряд этапов в своем развитии, в настоящее время концептуализируется вокруг нескольких художественных позиций, ставших основой приоритетных ориентаций художественного творчества. Характеризуя эти ориентации, следует говорить о спонтанно-интуитивной, аналитической и гротескно-реалистической, об освоении абстракционизма, экспрессионизма, народного творчества и иконописной традиции. Эти ориентации представлены творчеством разных групп художников и работами одиночек [16].

В конце 1980-х, начале 1990-х отечественное искусство вступило в новый этап — закончилась его изоляция, оказавшаяся одновременно трагической и плодотворной. В этих условиях возникла острая потребность в специфической аккумуляции произведений современного искусства. Таким аккумулятором стали художественные галереи. Как оказалось на практике, музеи изобразительного искусства, на каком бы современном уровне ни велась в них работа, не в состоянии заменить галереи, непосредственно включенные в художественно-творческий процесс, связанные с художниками множеством отношений.

Создание художественных галерей началось в 1987–1988 годах. В числе первых возникли галереи: «Анна» (1988), «Ариадна» (1988), «10–10» (1988), Гуманитарный фонд «Свободная культура», «Ленинградское товарищество свободных художников» (1988), «Дельта» (1990), «Палитра» (1990), «Гильдия мастеров» (1991), «С. П. А. С.» (1991), «Форум» (1991), «Галерея Михайлова» (1991), творческий центр «Борей-Арт» (1991), некоммерческая галерея «Арт-коллегия» (1991), выступившая в качестве организатора нескольких «Бьеннале современного искусства», «Адам» (1991), «Ева» (1993). Некоторые галереи позднее закрылись по разным причинам, но практически каждый год продолжали открываться новые. Этот активный процесс закрытия старых и открытия новых галерей идет и сегодня.

Галереи сразу приобрели популярность в среде художников, коллекционеров, любителей современного искусства и начали выполнять функцию отбора и распространения произведений искусства. Этот отбор осуществлялся по принципам художественной значимости и оригинальности

творческой манеры автора. Владельцами первых галерей становились инициативные люди, пытавшиеся соединить различные направления деятельности — такие, как меценатство, открытие новых художественных ценностей и имен в искусстве, а также арт-бизнес. Галеристы — это люди, призвание которых — быть посредниками между художниками и публикой, между создателями художественных ценностей и теми, кто эти ценности способен приобрести. Опытный галерист способен увидеть талантливого художника, оценить его творческую самобытность, оригинальность манеры и предвидеть его будущие успехи и включить его в орбиту своей деятельности. Галеристы инициируют процесс обращения произведений искусства.

Первые галереи, как и все, появляющееся впервые, носили стихийный характер: галерея и галерейная деятельность не были предметами специального исследования и изучения, без чего деятельность в сфере художественного бизнеса не могла носить устойчиво успешный характер. Первые галеристы опирались на природное чутье и надежду на успех, а также на стремление принять непосредственное участие в интересном процессе отбора и обращения произведений современного искусства. Мировой опыт арт-бизнеса не всегда подходил к отечественным условиям, в которых галерейная практика еще не имела ни истории, ни традиции. Прежняя история галерейного обращения произведений искусства в дореволюционной России была забыта, а традиции утрачены. Поэтому многие галереи не выдерживали конкуренции: просуществовав год или два, закрывались, их организаторы прогорали или охладевали к этому занятию, уставали от бесконечных трудностей, сопровождающих арт-бизнес. Оставались те, кому сопутствовала удача и верная стратегия ведения арт-бизнеса.

Однако общественная потребность в существовании такой структуры, как художественная галерея, давно назрела. Об этом заявляла, с одной стороны, невероятно активная художественная практика, требующая разнообразия и частоты экспонирования произведений, а с другой стороны, всегда активный и особенно возросший за последние десятилетия интерес всего общества к изобразительному искусству, к новейшим его направлениям. Появилась острая потребность тесного общения зрителя с художником,

объясняемая, прежде всего, ускорением динамики художественных вкусов и ориентаций, стремлением зрителя непосредственно участвовать в художественно-творческом процессе, а также сложностью и многозначностью языка современного искусства. Желание понимать этот язык стимулировало у зрителя стремление к непосредственному общению с художником, к частому посещению выставок и изучению современного мирового опыта, к приобретению произведений. Должно было появиться место встречи произведений современного искусства и покупателя, собирателя этих произведений.

Личность художника всегда привлекала внимание массового зрителя своей необычностью, оригинальностью и внутренней свободой. Следует заметить, что притягательным в профессии художника было не только само искусство, но и стиль жизни. Братья Гонкуры в романе «Манетт Саломон» очень точно описали это очарование жизни художника: «В глубине души искусство притягивало Анатоля меньше, чем жизнь художника. Он бредил мастерской. Он стремился к ней с воображением школьника и страстностью, присущей его натуре. Ему виделись в ней зачаровывающие на расстоянии горизонты Богемы; роман Нищеты; освобождение от обязанностей и правил; свободная, бесшабашная, беспорядочная жизнь; дни, полные случайностей, приключений и неожиданностей; побег из домашней аккуратности и размеренности, из семьи с ее непереносимо скучными воскресеньями; глумление над буржуа; чувственная тайна натурщицы; работа, не требующая никаких усилий; право одеваться весь год причудливо и прихотливо; какой-то нескончаемый карнавал. Такие образы и соблазны пробуждал в его сердце суровый труд художника».

Очарование художественной свободы импонирует любознательным молодым людям, не слишком отягченным житейскими заботами. Многие стремятся не только побыть в жизненном пространстве искусства, в мастерской или галерее, но и «взять с собой» кусочек этого пространства, поместить его в свою жизненную среду. По результатам опроса французского телевидения, каждый второй парижанин хотел бы иметь или уже имеет в своем доме оригинальное произведение искусства. Произведения искусства в домашнем интерьере наполняют домашнюю жизнь особым чувством

приобщенности к более широким горизонтам жизни, раздвигают повседневность, изменяют геометрию жизненного пространства.

Качества, вырабатываемые в деятельности особого рода — художественном творчестве, ценятся обществом как наиболее свободные и потенциально креативные. Они помогают человеку избирательно относиться к нестандартным ситуациям, развивают способность свободно комбинировать различные варианты и возможности поведения, находить решение сложных житейских и научных проблем. Приобщенность к художественному творчеству помогает человеку постигать скрытые закономерности и отношения в мире людей и вещей, легче осваивать «пространство возможного», развить воображение и фантазию. Если потребление материальных продуктов может иметь естественный предел, то символическая продукция, производимая в сфере искусства и ее освоение, такого предела не имеет. В современной культуре активно развивается потребление именно эмоциональных продуктов, создающих духовный комфорт и повышающих качество жизни; потребность в таких продуктах все время растет, и их ценность увеличивается. В связи с этим возрастает роль художника, создателя символических ценностей культуры.

Современный художник также испытывает стремление к частому показу своих произведений, сверяя реакции зрителей, их вопросы и высказывания, а также отзывы критики со своими проектами и идеями. Ему важно видеть меру воплощения своих творческих идей в художественном материале, ощущать то общественное впечатление, которое вызывают его работы.

Специфическая для нашего времени скорость творческого процесса в искусстве, сравнительно быстрое создание произведений, обусловленное реакцией художника на изменчивость социальной и психологической реальности, а также быстрота изобретений современных художественных приемов стимулируют художника к частому показу произведений не только товарищам по занятию, но и широкому зрителю. Субъективные оценки собратьев по творчеству могут быть предвзятыми, тенденциозными или узкопрофессиональными, поэтому не всегда удовлетворяют художника. Он может ревниво оберегать свои произведения

от нескромного любопытства собратьев по цеху, боясь раскрыть секреты создаваемого произведения. Между тем оценка среднего зрителя чаще всего не совпадает с оценкой коллег и знатоков, но она очень важна для автора как залог его общественного успеха. Художник стремится демонстрировать произведения и получать ответную реакцию как подтверждение своей своевременности (современности). Динамика социальной жизни, смена вкусов и ценностей диктуют всякому творцу потребность постоянно находиться в изменчивом поле художественной культуры.

Галерейная практика характеризуется не только активизацией оборота произведений искусств, но также выдвижением на передний край фигуры галериста или куратора выставки. Для современного искусства характерно смещение акцентов. Если для классического развития художественной практики главным создателем ценностей и их активатором был художник, то теперь в силу различных причин, о которых речь впереди, заметное место в процессе обращения произведений искусства занимает галерист или куратор. Роль художника не уменьшилась, как полагают некоторые самонадеянные кураторы, ошибочно утверждая, что в современной культуре именно им принадлежит важнейшая роль в процессе творения новых художественных ценностей. Попрежнему главным создателем остается художник. Кураторство и галерейная практика превращаются в первейший акт начала удачного или неудачного обращения произведений в пространстве художественной культуры.

ГАЛЕРЕЙНОЕ ДЕЛО КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ

В современных условиях развития художественной культуры галерея становится основным местом сбора и гибкого, динамичного обращения произведений современного изобразительного искусства.

Сравнительно небольшие размеры экспозиционной площади, подвижный состав экспонатов, экономическая самостоятельность, свободное проектирование выставок создают необходимые условия для быстрого реагирования на запросы художественного рынка и вырабатывают способность ориентироваться среди достижений художественной практики.

Слово «галерея» имеет длинную и не очень ясную историю: «Этимология слова “галерея” неизвестна. Его нет в классической латыни, оно появляется только в X в. в вульгарной латыни (galeria), обозначая в Риме “портал церкви” и апеллируя также к Библейской Галилее... Возможно также, что греческое слово gale, вид портика, преобразовалось в galerie... Во французских документах слово galerie появляется в начале XIV в. Имело ли оно отношение к старофранцузскому galer (радоваться, веселиться; galerie — веселье, развлечение), потому что галереи также предназначены для развлечения? Ничего определенного о происхождении этого слова сказать нельзя. Есть предположение, что в открытых галереях, окружающих дворцы итальянских патрициев эпохи Возрождения, выставлялись античные статуи и фрагменты резных мраморных построек. Может быть, они стали прообразом нынешних художественных галерей?

Функции галерей изменялись в течение веков: крытая галерея для прогулок, зал для празднеств и представлений. В XIV веке в подобных помещениях начинают выставлять коллекции картин и скульптур. Галереи в особняках XVII и XVIII столетий объединяют в себе залы для приемов, но также и экспозиций различных коллекций. Вспоминается знаменитая анфилада залов в Лувре, всегда бывшая местом прогулок придворных и выставок произведений изобразительного искусства.

В словарях по изобразительному искусству можно прочесть, что галерея — это, во-первых, специально устроенное помещение для обозрения произведений искусства и, во-вторых, государственное, общественное или частное предприятие, постоянно занимающееся экспонированием, хранением, изучением и пропагандой произведений изобразительного искусства, в зависимости от своего статуса и поставленных задач способно вести коммерческую деятельность. В ряде случаев галерея является синонимом крупного музея. Например: Третьяковская галерея в Москве, галерея Тейт в Лондоне. По всему миру существует огромное количество частных коммерческих галерей, совмещающих функции выставок, рекламы, арт-экспертизы и арт — менеджмента. Эта многообразная деятельность сходится в руках опытного галериста, арт — дилера, цель

которого — обеспечить наиболее выгодный показ произведения искусства не только в качестве товара, но и как художественной ценности. «Многие галереи связаны с исследовательской издательской деятельностью, с крупнейшими национальными музеями и аукционами» [18, т. 3, с. 13].

Исследователь социальных структур искусства А. Моль выделяет следующие функции галереи:

1. Галерея объединяет функции производства и продажи, представляя собой цех по сборке частей (создание коллекции из отдельных произведений), изготовленных подрядчиками по контракту (художниками по договору с галеристом).

2. Галерея реализует нематериальные инвестиции (произведения искусства), не имеющие ничего общего с простой рекламой, заключенной, например, в рисунке, помещенном на обертке товара.

3. Продавая произведения искусства, галерея оказывает влияние на узкий специальный рынок.

4. Галерея должна обеспечить обращение помещаемых в ней предметов культуры, а также стимулировать их проникновение на рынок, учитывать степень «износа» стиля какого-нибудь художника, банальность, недостаточную новизну создаваемых им продуктов культуры [43].

Что же такое художественная галерея в современном ее значении? Можно ответить: финансовый механизм, функционирующий в сфере художественной культуры, который на основе художественных ценностей создает ценности финансовые. Именно в галерее формируется и начинает свое обращение «символический капитал», который следует отличать от экономического капитала. (Природа «символического капитала» и его отношение к искусству будут рассмотрены в соответствующем разделе.)

Но только ли в этом заключена деятельность галереи? Функционально директор художественной галереи играет роль куратора, экспозитора, менеджера и продюсера для художников, а для клиентов (коллекционеров) галерист становится экскурсоводом и одновременно биржевым маклером. Но это только функционально. На деле же все обстоит намного сложнее.

Галерейная деятельность рассчитана на достаточно узкую микросреду, в которую входят различные представи-

тели интеллигенции, любители искусства, коллекционеры, арт-критики, кураторы и галеристы, представители прессы, постоянные посетители. Галерейная деятельность осуществляет активные связи по нескольким каналам распространения информации: 1) с художественными критиками, которые будут тиражировать информацию через художественные журналы и другие средства массовой информации; 2) с различными салонами, «где ведутся разговоры», которые могут оказать влияние на информацию о художниках и галерейных выставках; 3) с привлеченными рекламой и информацией в салонах и статьями в журналах любителями искусства, которых следует отличать от коллекционеров; 4) с кураторами, заинтересованными в сотрудничестве с художниками галереи; 5) наконец, следует учитывать распространение произведений искусства среди туристов или случайных покупателей, которыми также не нужно пренебрегать.

Галерейные выставки становятся активным «полигоном» музейных собраний и частных коллекций. Музейные работники и коллекционеры, осматривая галерейные экспозиции, исследуют варианты движения искусства и художественного поиска, замечая, а иногда и отбирая для себя подходящие работы. В галереях происходит открытие новых имен и оригинальных произведений в области изобразительного искусства. Так, создаваемый в Петербурге «Музей современного искусства» пополняет свою коллекцию в основном за счет галерейных экспозиций. В галерее «Ева» были приобретены для музея работы Я. Антонышева и В. Куприянова. Галерейные коллекции «Пушкинской-10» пополнили собрания некоторых европейских музеев, например, лондонской Тейт, собрание Нортона Доджа и др.

Галерейная практика нуждается в подготовке специалистов нового типа, совмещающих профессиональную образованность в области искусствознания, истории изобразительного искусства со специальными знаниями, связанными с деятельностью арт-дилера. Такие специалисты должны быть хорошо осведомлены о состоянии современных направлений, а также быстро реагировать на изменения в области художественного творчества и профессионально разбираться в особенностях и процессах

художественного рынка. Арт-дилеры, галеристы должны обладать профессиональным вкусом, разбираться в законах современной экономики, уметь вести деловые переговоры, знать особенности психологии художника и коллекционера.

Хорошая профессиональная подготовка арт-дилера и галериста поможет художественной галерее занять подобающее ей место в современной художественной культуре — концентрировать, отбирать произведения изобразительного искусства и способствовать их обращению; создавать и накапливать «символический капитал». Обращение «символического капитала» подчинено объективным законам функционирования искусства в культуре, но это обращение может быть ускорено или замедлено вследствие участия субъектов художественного рынка. Подготовка работника галереи должна носить междисциплинарный характер, соединяя в себе подготовку искусствоведа, менеджера и бизнесмена.

Устойчивый рост числа галерей в больших городах свидетельствует о том, что художественные галереи прочно заняли свою «социальную нишу» и выполняют важную культурную функцию[1]. На примерах петербургского «Парада галерей», проходившего в 1991 году и возобновленного в 2004 году, «Мастер-классов», проходящих ежегодно в Петербурге, «Международной Бьеннале Графики», художественных фестивалей «От авангарда до наших дней», ежегодных московских «Арт-мифов» и «Арт-Москвы», периодического издания «Рейтингов Профессионального союза художников», выпусков московского журнала «Арт-менеджер», прослеживается общее стремление галерей и независимых арт-дилеров к координации совместной работы, определенности в выбранных направлениях и разграничению арт-рынка, а также привлечение интереса и капитала из различных фондов и музеев. Намеченное единство в деятельности и естественная дифференциация по направлениям требуют научного осознания профессиональных проблем и их систематического изучения. Возникший острый общественный интерес к деятельности галерей

[1] Обзор петербургских галерей представлен О. Лейкиндом, Д. Северюхиным [44, с. 329–537].

и обращению произведений искусства находит свое выражение в том внимании, которое уделяется профессиональной подготовке арт-менеджеров, осуществляемой во многих университетах и вузах России и мира.

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ

Галерея является местом, где собираются и хранятся художественные ценности, и в этом смысле она напоминает музей, основная функция которого заключается в сохранении, классификации и научном изучении различных культурных артефактов. Кроме временных выставок, в галерее, как и в музее, может вестись исследовательская работа, связанная с изучением процессов, происходящих в современном искусстве, творчества отдельных художников и творческих объединений, изменений на рынке художественной продукции, с осмыслением результатов отечественных и международных аукционов, движением цен, каталогизацией произведений художников, подготовкой различных печатных изданий. Галерея, помимо экспозиционной деятельности, может активно сотрудничать с художественными издательствами, помещая у себя и продавая печатную продукцию. Например, галерея «Борей» торгует не только каталогами, имеющими отношение к собственным выставкам, различной художественной периодикой, но и изданиями новейшей поэзии, литературы и художественной критики; здесь также функционируют фотостудия, салон прикладного искусства и кафе.

Располагая иногда достаточно большим подбором произведений, галерист может создавать фонды хранения. Эти фонды создаются из приобретений произведений известных художников, так и в результате дарения художниками своих работ в знак благодарности за проведенные выставки. Также образуются фонды из накопленных работ, подготовленных к предстоящим выставкам или оставшихся от проведенных экспозиций и временно не востребованных. Естественно, что произведениями, находящимися в собственности, галерея располагает по своему усмотрению, — они могут быть проданы, обменяны, находиться в постоянном хранении как коллекция или выставляться во временной экспозиции.

В отличие от музея, галерея занимается активной коммерческой деятельностью. Продажа художественных произведений выступает формой обращения произведений искусства. Для многих галерей продажа произведений является основным условием существования. Но в то же время полная коммерциализация становится признаком смерти галереи, которая при таком условии утрачивает свои основные функции и превращается в обыкновенный салон по продаже сувениров. Как известно, художественные салоны занимаются продажей востребованной сувенирной продукции, поставленной на поточное изготовление и не имеющей уникального качества, которое отличает серьезное произведение искусства. Цены на сувенирную продукцию могут быть сравнительно невелики, поскольку сувенир ориентирован на массовый вкус, на туристов, желающих приобрести что-нибудь на память. Сувенир должен быть доступен по цене и тиражируется во множестве экземпляров. В стоимости ремесленного изготовления сувенира отражается количество труда, необходимого для изготовления, и включает расходы на его товарное обращение.

Понятие тиража может относиться и к живописному произведению. Художник иногда стремится многократно повторять эффектный сюжет, находящий устойчивый спрос у любителей искусства. Такой сюжет может воплощать жанровую сценку с налетом национальной экзотики или пейзаж с известными памятниками городской архитектуры. Подобный холст также превращается в сувенирную продукцию и не может претендовать на то, чтобы считаться уникальным произведением искусства. Картины такого качества заполняют уличные рынки искусства. Художественную продукцию такого рода не следует выставлять в серьезной галерее, поскольку это сразу снижает репутацию заведения, уравнивая его с уличной продажей. Подобное искусство в международной практике получило название Street-art (не путать с направлением граффити и т. п.). Несмотря на коммерческий соблазн выставить эффектное, но повторное произведение, галеристу следует четко понимать характер уникальности произведения, его принципиальную неповторимость и стараться избегать картин-повторов (к тиражной графике это не относится). Исключением из такого правила являются творческие повторы (реплики)

некоторых удачных произведений известными художниками. Такие творческие повторы делали А. Куинджи, К. Малевич, Э. Уорхол, А. Иванов, А. Геннадиев, Н. Резниченко. Творческие повторы никогда не бывают точной копией уже состоявшейся работы. Художник обязательно вносит изменения в колорит или композицию, находит более выразительные нюансы. Многие художники признаются, что даже при желании не могут повторить уже написанную картину, поскольку невозможно войти в прежнее творческое состояние.

Художники, прежде чем начинать работу с галереей и выставлять свои произведения, получают о ней всю возможную информацию и изучают экспозицию. «Сувенирные» произведения, если они представлены в галерее, способны отпугнуть серьезных художников. Во-первых, они беспокоятся о своем творческом имидже; во-вторых, их не устроит ценовая политика такой галереи, руководство которой будет стремиться унифицировать цены на серьезные и сувенирные работы.

Несмотря на коммерческую основу существования галереи, коммерческий успех не является главным признаком ее процветания, также как истинная ценность произведения искусства далеко не всегда может быть выражена его ценой. Денежный эквивалент для произведения искусства — величина условная и зависит от многих, порой случайных причин. Поэтому престиж галереи основан не на количестве продаж, хотя забывать о них не следует, а на степени художественно-культурного резонанса, который она приобретает в сфере обращения современного искусства.

В результате сравнительного анализа художественной галереи с музеем, с одной стороны, и с салоном — с другой, становится ясной природа самой галереи как такого художественно-культурного образования, которое совмещает в себе поиск, собирание, экспонирование и продажу ценных произведений современного изобразительного искусства.

В галерее для публики открывается их культурная и художественная значимость. В галерее также осуществляется превращение произведения искусства в товар особого рода, в «символический капитал»; то есть произведение, в силу своих художественных достоинств, приобретает

адекватный условный ценовой эквивалент и может быть продано. Произведение попадает в поле искусства и оказывается в процессе обращения «символического капитала».

Галерея выполняет несколько функций. Она осуществляет хранение и репрезентацию произведений художников. Коммерческая функция галереи является одной из ведущих, поскольку здесь начинается товарное обращение произведений искусства, их превращение в товар. Галерея, без сомнения, выполняет просветительскую функцию, открывая художников зрителю, давая стимул для экспонирования работ на новых выставках; она также дает импульс подготовке буклетов, каталогов работ, статей и альбомов о творчестве художников и о процессах современного искусства. ее коммуникативная функция выражается в посредничестве между художниками, коллекционерами, музеями, прессой, аукционами, дилерами, кураторами, художественной критикой, меценатами. Галерея превращается в место общения посетителей в форме открытия выставок, проведения лекций, мастер-классов, аукционов, творческих встреч, диспутов, Интернет-сообществ и т. п. Иными словами, галерея стимулирует коммуникацию во всем поле искусства и художественной культуры. Можно выделить также экспертную функцию, осуществляющую отбор произведений, оценку их художественного и коммерческого качества. В этом смысле галерея может превратиться в экспертное бюро с правом сертификации произведений искусства.

Прогностическая функция галерей направлена на прогрессивное развитие художественной деятельности, на выявление, утверждение и поддержку художественных открытий. Поиск и эксперимент в сфере искусства всегда нуждается в поощрении и в теоретическом осмыслении наиболее актуальных и художественно значимых направлений и идей. Художник не ставит целью объяснять вербально свои новации. Объяснение художником своих произведений, как правило, превращается в «еще одну параллельную историю». Галерист, возможно, первый, кто дает трактовку новому произведению, порой предлагая адекватное название и толкование. Галерист обязан увидеть новизну и оригинальность произведения, осмыслить идею, оценить новаторство и мастерство художника, направить его творчество

продуктивным советом, но также пустить произведение в процесс художественно-культурного и коммерческого обращения.

КАК ОРГАНИЗОВАТЬ ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ГАЛЕРЕЮ

Способ организации галереи обычно оказывает определяющее влияние на ее последующий статус. Деятельность галереи, ее положение в художественном мире зависят в большой степени от самостоятельности и свободы выставочной практики, независимости ее программ от спонсоров и заказчиков. Как правило, наибольшей самостоятельностью обладает такая галерея, директор которой является владельцем помещения, где она размещается.

Решившись на такой шаг, как открытие галереи, директор должен отдавать себе полный отчет в том, что и как он способен реализовать, какую галерею он способен создать. Он должен продумать свою экономическую и художественную стратегию. Естественно, что создание галереи потребует солидных денежных вложений, связанных с подготовкой помещения, возможной его перестройкой и ремонтом. После осуществления конструктивных и косметических переделок директор самостоятельно набирает штат сотрудников, исходя из своих представлений об их способностях и психологической совместимости в последующей совместной деятельности. Независимость позволяет директору выстраивать политику в отношениях с сотрудниками, а также с художниками и клиентами галереи самостоятельно, не подчиняясь чьему-либо внешнему контролю и давлению.

Свободная экономическая деятельность галериста всегда более предпочтительна. Значительно труднее планировать и проводить выставки и осуществлять художественную политику, находясь в экономической зависимости от руководителя фирмы или патрона галереи, деятельность которого не имеет ничего общего с художественным творчеством. С другой стороны, галерея без внешней финансовой поддержки может оказаться в трудном положении. В условиях, когда государственная помощь арт-бизнесу почти полностью отсутствует, возникает большой риск оказаться банкротом. Продажи произведений искусства не имеют

постоянной частоты, что может привести к финансовым затруднениям.

Экономически независимая галерея особенно остро чувствует конкуренцию, нажим со стороны различных организаций и иные последствия нестабильной экономической ситуации. За два десятилетия существования свободного художественного рынка в Санкт-Петербурге в разные годы возникло почти три сотни художественных галерей, но большая их часть закрылась по разным причинам. Очень часто галерист, начиная свою деятельность с энтузиазмом и оптимизмом, спустя время вынужден ее закончить, столкнувшись с экономическими трудностями и сюрпризами художественного рынка.

Другим вариантом организации галерейной деятельности является зависимость директора от владельца помещения. Владелец, побуждаемый различными мотивами, приглашает галериста организовать в его помещении галерею. При этом, кроме платы за аренду, могут выдвигаться различные дополнительные условия, касающиеся, например, времени работы, выходных дней галереи, ее художественного направления, выставочной политики, а также требования постоянных отчетов о продажах, каких-либо дополнительных услуг или формах работы и т. д. Владельцы помещений — спонсоры галерей, — как правило, плохо разбираются в процессах художественного бизнеса и желают поскорее получить прибыль от продажи картин. Они могут вмешиваться в стратегические планы галериста, побуждая его заниматься исключительно коммерческими вопросами, превращать галерею в сугубо коммерческое предприятие, приносящее небольшой, но стабильный доход. Галерист должен настойчиво противостоять такому влиянию и отстаивать свой свободный художественный выбор. Одним из эффективных способов отстоять свою самостоятельность является вовлечение владельца помещения в арт-бизнес в качестве партнера, с тем, чтобы он осознал проблемы арт-рынка и понял их уникальную специфику. Спонсорство, возможно, превратится в активное сотрудничество.

Вместе с тем снижение уровня свободы директора галереи компенсируется большей защищенностью от многих неприятных неожиданностей неразвитого капитализма. Так, например, галерея может влиться в уже созданную

экономическую структуру и тем самым избежать дополнительного налогообложения или получить реальные гарантии в случае временных финансовых неудач, воспользоваться кредитованием, получить грантовую поддержку с помощью предприятия, пользоваться транспортом и иными услугами фирмы.

Галерея также может использовать налаженные предприятием экономические контакты для устройства своих выставок и обмена произведениями. Так, например, коммерческий банк, учредивший галерею, способен предоставить свои деловые контакты для устройства зарубежных выставок. Или, например, автопредприятие, выступающее спонсором или владельцем галереи, будет осуществлять бесплатные перевозки произведений искусства.

Галерея может быть организована при художественном союзе, как, например, «Голубая гостиная» при Союзе художников. В этой галерее выставляют свои работы члены Союза, представляющие два направления — то, что раньше называли «левый ЛОСХ», близкое к андеграунду, и традиционный реализм, вобравший в себя приемы академизма, импрессионизма, сезаннизма, а также некоторые находки русского авангарда.

Галерея способна существовать под патронажем литературного журнала. Например, художественный центр «Невограф» был открыт благодаря энтузиазму литератора и арт-критика Виктора Лаврова в помещении журнала «Нева». К сожалению, по разным причинам «Невограф» прекратил свое существование.

Естественно, галерея может называться как угодно и провозглашать различные цели и задачи своего существования. Однако, несмотря на различную степень коммерциализации, она будет выполнять функции художественной галереи — экспонировать на своих периодических выставках произведения современных художников и быть самостоятельной в их отборе и экспонировании.

При удачном стечении обстоятельств и совпадении вкусов владелец помещения станет выступать естественным спонсором галереи и финансировать расходы на рекламу, печатание буклетов и каталогов. Он может руководствоваться при этом соображениями меценатства, рекламированием своего предприятия или тешить себя надеждой на

последующую прибыль от удачных продаж произведений искусства. Возможно, он поддастся искушению создать собственную коллекцию. В любом случае владение галереей придает респектабельность любому бизнесу и является надежным способом вложения капиталов.

В то же время, какова бы ни была степень вовлеченности владельца помещения в дела галереи, все отношения с ним должны быть скреплены официальным договором с четким разграничением прав и обязанностей сторон — в противном случае со временем могут возникнуть серьезные проблемы из-за превратного толкования первоначальных договоренностей. Эти проблемы могут быть вызваны недопониманием взаимных обязанностей сторон и возникшими претензиями друг к другу. Договор, составленный по устоявшимся правилам и по утвержденной схеме, всегда придает ясность и ответственность деловым отношениям.

ВЫБОР НАПРАВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ

Необходимо как можно раньше определить тематическое направление в искусстве, которого галерея будет придерживаться в экспозиционной деятельности. Директор, руководствуясь теми или иными мотивами, может сделать направлением своей галереи экспонирование произведений только одного художника — достаточно работоспособного и самобытного. Экспозиции, в которых представлены произведения такого мастера, меняются с достаточной частотой — к примеру, раз в месяц. Галерея этого типа начинает заниматься исключительно пропагандой и «раскруткой» единственного художника, чье творчество, по мнению директора, заслуживает такого пристального внимания. Директор, будучи уверен в стабильном успехе произведений или надеясь, что к этому художнику со временем придет еще большая известность и его работы будут стоить дороже, занимается только его работами, стимулируя творческий процесс мастера частыми выставками и подготовкой различных печатных материалов, раскрывающих зрителям особенности и достоинства индивидуальной творческой манеры. Галерист в данном и в других случаях занимается созданием новых арт-мифов, открытием новых «звезд» на

небосклоне арт-рынка, стараясь убедить зрителя в их ценности и актуальности. Художественное мифотворчество всегда способствует возникновению и росту символического капитала, заключенного в произведениях художника. Возрастанием такого капитала художник обязан именно галеристу и куратору. Создание достоверного мифа — не обман доверчивой публики, но является целенаправленным поиском и нахождением объективной художественной ценности, стимулирующей креативные установки, придающей дополнительный комфорт художественному досугу.

Мифологическая реальность — неотъемлемая часть любого произведения искусства. ее необходимо артикулировать и представить как способ прочтения, понимания произведения.

Верность галериста одному художнику может быть расширена и распространяться на творческую группу художников, объединенных общностью художественных вкусов, близостью творческих манер или дружескими отношениями. Групповые выставки могут проходить с различной частотой, сменяясь иногда персональными экспозициями членов той же группы. Подобная практика привлекает ценителей и коллекционеров, собирающих произведения художников этой группы. Такие выставки превращаются в дружеские собрания людей давно и хорошо знакомых. Однако деятельность такого рода галерей порой грешит однообразием. Там редко появляются одаренные индивидуалы, а лавры успеха всегда достаются группе. Иногда известная художественная группа создает свою галерею, как это сделали «Митьки». Здесь проводились выставки не только членов группы — их живописных, графических и фотографические произведений, но и работ художников, близких по идеям и творческой манере. Такие «групповые» галереи ограничивают свои стратегии диапазоном групповых идей, показывая зрителям определенную манеру творчества. Работы вращаются внутри одной мифологической системы.

Иногда директор выбирает для галереи ведущую тему — например, «Пейзаж и натюрморт в живописи», или выставляет исключительно графические работы или только экслибрисы, или ориентирует свою галерею на эротические мотивы в изобразительном искусстве, или экспонирует только художественную фотографию, или выставляет

исключительно реалистическую живопись, или занимается искусством советской эпохи и т. п. Таких тематических вариаций может быть достаточно много. Однако всегда нужно помнить, что для престижа галереи ее направленность должна носить продуманный и целенаправленный, а не случайный характер. Директор должен осуществлять обоснованную стратегию и выстраивать работу галереи в определенном русле идей. Только тогда он сможет аргументированно заниматься целенаправленным нарративным мифотворчеством, собрать вокруг галереи коллекционеров и успешно осуществлять обращение символического капитала. Случайный подбор художников и работ становится свидетельством незрелости и делитантизма.

Некоторые галереи посвящают свою деятельность разработке только социальных тем и мотивов в живописи и графике, с привлечением широкого круга художников. Например, социальные темы в искусстве в начале 1990-х годов пользовались исключительной популярностью у отечественных и иностранных коллекционеров. Сегодня особенно возрос интерес к отечественному искусству советского периода. Появилось много коллекционеров, специально отбирающих работы художников этого времени. Некоторые из них справедливо полагают, что это выгодные инвестиции. Галериста, выбравшего данное направление, ждет несомненный успех, поскольку происхождение работ бесспорно: до сих пор работают искусствоведы-исследователи, посвятившие свои труды творчеству известных мастеров соцреализма, лично знакомые с художниками, способные сделать экспертные заключения. Советское искусство создано в отечественной культурной среде и обладает оригинальностью, хорошей академической школой, что ценится в мире искусства. Времена меняются: академический реализм, ненавистный в координатах нонконформизма, теперь становится ценностью, вызывает интерес не только у отечественных коллекционеров, но и у иностранных ценителей. Это искусство создавалось в уже не существующей стране, ему присущи уникальные черты и стилевые особенности, оно отлично от других направлений, неповторимо и граничит с антиквариатом. В Москве галерея «Совком», специализирующаяся на советском искусстве, проводит частые выставки и успешные аукционы.

Точно так же можно посвятить выставки в галерее постмодернистскому искусству и устраивать в ней выставки инсталляций, ассамбляжей и арт-объектов. Галерист может выбрать концептуальное искусство и специализироваться только в данной сфере. Возможно также чередовать манеры и направления, выставлять произведения художников различных ориентаций, но обязательно обосновывать это чередование, чтобы подобная мозаика не выглядела случайной. У галериста есть много способов обосновать пунктирность тематических выставок, показать широту творческих стратегий. Какой-либо заявленный проект может объединить разноплановые выставки и создать очевидность единства и преемственности. Так, выставки различных художников, проходящие в арт-кафе «Подвалъ Бродячей Собаки», объединяются единым проектом «Среда обитания», подразумевающим вольную фиксацию визуальных рядов современной жизни и окружающей обстановки. Такая тематика объединяет в один ряд мастеров различных направлений.

Используя наработанный авторитет, директор галереи получает возможность предъявлять серьезные требования к участникам экспозиций, приглашая только известных художников с высоким рейтингом. Выставки в таких галереях превращаются в заметные события художественной жизни города. Это с полным правом можно отнести к галерее «Д-137» и к галерее «Мастер».

Как правило, директором художественной галереи становится человек, увлеченный работой с произведениями искусства и с художниками. Поэтому всегда имеется тенденция превращения галереи в своеобразный клуб. В таком клубе возможно устройство мини-бара для удобного проведения досуга и взаимного общения. Также возможна программа различных мероприятий, напрямую не связанная с экспонатами галереи, но обязательно имеющая общекультурную направленность.

В галерее могут проходить презентации литературных произведений, конференции и диспуты по различным вопросам современного искусства, выступления артистов, камерные театральные постановки, бьеннале современного искусства, а также осуществляться другие художественные проекты. Подобную направленность своей работы демонстрировала галерея «Арт-коллегия», ранее существовавшие

музыкально-художественный центр «Арт-клиника» и галерея эротического искусства «Ева». Так, куратор «Арт-коллегии» Валерий Вальран в течение нескольких лет проводил фестивали «Анатомия современного искусства Санкт-Петербурга» (1998, 1999), ежегодные фестивали «Осенний фотомарафон» (1998–2003). Третья и четвертая бьеннале современного искусства (1994, 1996) потребовали выхода за границы пространства «Арт-коллегии» и проводились на различных площадках города. В период указанных проектов интенсивность художественной жизни галереи была поразительной. Выпускались программы, строго по которым выставки сменялись через 3–4 дня. Каждый день проводились разнообразные акции, спектакли, музыкальные и поэтические выступления, собиравшие многих зрителей и участников, спонтанно возникавшие диспуты. Также происходили обсуждения проводившихся мероприятий и актуальных вопросов художественной культуры. К участию в них приглашались философы, искусствоведы, писатели и все желающие высказаться. Теоретическое осмысление и описание «марафонов» в «Арт-коллегии» еще ждет своих исследователей.

Галерея может использоваться также для абсолютно разноплановых выставок и проектов, а ее пространство предоставляться любым художникам, способным внести арендную плату. Директора в данном случае интересует система договорных отношений с различными (любыми по художественному уровню и тематике) художниками и художественными группами. Его, например, может устраивать общий средний уровень экспозиций, поскольку главным для него является аккуратно выплаченная арендная плата, и он не несет ответственности за качество экспонируемых произведений. Галерея в таком случае выполняет функции выставочного зала, предоставляемого на правах аренды.

На выбор направления галереи, на характер работы с теми или иными художниками может оказывать давление спонсор. Такой вариант всегда нужно учитывать: абсолютно свободный в своих действиях галерист — это большая редкость. Директору галереи следует дипломатично прислушиваться к предложениям спонсора, не забывая при этом о выбранной главной программе. Галеристу следует привлекать спонсора к текущей работе галереи — включить

в состав художественного совета, приобщить к коллекционированию произведений искусства — и непременно приглашать на все заметные события. Успешная работа может осуществляться только единомышленниками.

В галерее может проводиться некоммерческая выставочная политика. Так, например, «Новая академия изящных искусств» (в составе «Пушкинской-10»), ставившая целью своей выставочной политики возрождение классической эстетики и классического искусства в современном обществе, с момента своего создания в 1993 году проводила выставки художественных объектов, фотографий и других произведений известных отечественных и европейских мастеров — Тимура Новикова, Джанни Версаче, Карла Лагерфельда и других. Постмодернистской направленностью отличается Navicula artis («Пушкинская-10»), проводящая свои проекты в области фотографии, перформансов и инсталляций. Там же устраиваются дискуссии и читаются лекции по актуальным проблемам современного искусства.

К особому типу галерей закрытого типа относится «Галерея Марины Гисич», которая открылась в 2000 году. В планы куратора и владельца галереи не входит проведение многочисленных выставок, имеющих широкий резонанс в массмедиа. Вместо этого выстраивается продуманная структура локальных акций, на которых создается атмосфера элитарной группы. Работа ведется с авторитетами в сфере современных художественных технологий, а на редкие вернисажи приглашаются только потенциальные покупатели и клиенты. Скрупулезно созданный багаж галереи ориентируется на мировые центры арт-бизнеса. За тщательным стратегическим расчетом скрывается продуманная коммерческая основа предприятия. Удобная гостиница при галерее создает редкую возможность для респектабельных клиентов соединить восприятие искусства и домашнюю обстановку. От частого созерцания произведения возникает эффект привыкания, а затем и желание стать его собственником. Такая практика широко используется в мировом арт-бизнесе.

Ориентация на продажу доступного искусства присуща галерее «Мансарда художника», предлагающая широкий спектр современных картин по сравнительно невысоким ценам.

Особое место занимает «Галерея Дмитрия Семёнова», которая помещается в собственной квартире, напоминая тем самым времена андеграунда. Галерист выстраивает политику особого выбора произведений и авторов для своих экспозиций. Независимость и динамика его стратегий основаны на стремлении быть в русле последних течений и модных направлений. Галерея существует в закрытом режиме с редкими вернисажами.

Можно отметить тенденцию работы некоторых галеристов как с государственными, так и с частными музеями по использованию музейных произведений для собственных экспозиций в иных помещениях. Так, директор центра петербургских искусств «Авит» Александр Бухарев с середины 1990-х устраивает тематические некоммерческие выставки в арендуемых помещениях, привлекая произведения из хранилищ различных музеев. Можно вспомнить его выставку янтаря, проходившую в одном из выставочных залов, или выставку оружия, взятого из фондов Военно-морского музея. Для осуществления своих идей куратор находит спонсоров, предоставляющих средства для создания каталогов и других печатных материалов, а также финансирования выставок. Кроме такого интересного и увлекательного занятия, как стимуляция обращения музейных произведений, это дает куратору возможность получать вознаграждение за свой труд из муниципальных или частных средств.

Центр петербургских искусств «Авит» располагался некоторое время в музее-памятнике «Нарвские триумфальные ворота», где, помимо собственных выставочных проектов, осуществлял городские тематические выставки исторического и художественного характера.

Галереи существуют в напряженном ритме современной городской жизни с острой конкуренцией, ростом потребительских предложений, необходимостью привлекать внимание коллекционеров и покупателей. Директору галереи следует выстраивать стратегию своевременной деятельности и выступать с различными инициативами по привлечению инвестиций и разнообразных предложений в сфере искусства.

Так, галерея «N-Prospect» удачно совмещает выставочную деятельность с многообразием различных программ,

направленных на образование и просвещение в сфере современного искусства. Находясь в структуре Фонда «Культурное достояние» и ориентируясь в основном на реалистическую традицию, галерея смогла создать собственную коллекцию, состоящую более чем из 6000 произведений живописи. Коллекция составлялась при участии экспертов Эрмитажа, Русского музея и Третьяковской галереи. В «N-Prospect» регулярно проводятся аукционы, приносящие существенную прибыль. Осуществляется проект формирования частных коллекций, включающий анализ известных коллекций и подбор отдельных предметов, проведение экспертизы и экспертной оценки, издание каталогов коллекций. В галерее работает школа галерейного дела и арт-бизнеса, основанная на проведении лекций, семинаров, мастер-классов, деловых игр и тренингов. Знаменательно, что слушателями школы становятся люди самых различных профессий, формирующие свой собственный жизненный стиль, любители и ценители искусства, начинающие коллекционеры, будущие арт-дилеры и кураторы. Для занятий приглашаются известные галеристы, эксперты, представители аукционных домов, юристы, антиквары и коллекционеры. Занятия проходят с максимальным вовлечением слушателей в процесс обращения искусства.

В галерее «N-Prospect» проводятся также курсы масляной живописи, приглашаются на них все желающие непосредственно почувствовать и пережить процесс создания произведения искусства.

Верхний этаж галереи занимает отель, создающий для проживающих уникальную возможность созерцания и неспешного выбора произведений искусства в экспозиции и непосредственного участия в различных событиях, организованных в галерее.

На базе существующей галереи и художественного центра может возникнуть новое образование. Так из «N-Prospect» выделилась самостоятельная галерея «V-Concept», учрежденная в 2013 году.

Основная концепция галереи — организация векторных экспозиций, то есть, экспозиций, соединяющих две и более «арт-точки» в одном направлении. Один из видов подобного рода экспозиций — так называемая арт-экстраполяция. То есть отслеживание момента возникновения, развития

и трансформации отдельно взятой художественной идеи; предсказывание ее развития в будущем с учетом современных тенденций. Вектор выставки может определять не только временная составляющая, но и идейная, художественная, эмоциональная, социальная.

В формате одной выставки могут соединяться совершенно разные способы художественного выражения: живопись, графика, объемные инсталляции, видеоарт, эксклюзивные издательские проекты.

На базе галереи «V-Concept» организована школа «Галерейного дела и арт-бизнеса», обучение в которой построено по принципу кратковременного интерактивного интенсивного обучения. Посетители школы имеют возможность непосредственно участвовать в работе галереи, посещать мастерские художников, знакомиться с их манерой художественного письма, разрабатывать и реализовывать собственныехудожественныепроектысовместносэкспертамигалереи.

С целью расширения контактов с коллекционерами и художниками галеристам следует открывать филиалы своих галерей в других городах и странах. Для контактов всегда нужно искать галереи, близкие по направлению. Между единомышленниками эта цель достигается быстрее и продуктивнее.

Формы работы галерей могут быть самыми разнообразными и выбираются непосредственно галеристом в зависимости от обстоятельств, финансовых возможностей и собственных вкусов.

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ

Ограниченные размеры галереи заставляют очень экономно относиться к занимаемому пространству и целесообразно его использовать. Прежде чем организовывать пространство галереи и наполнять его произведениями искусства, директору следует внимательно ознакомиться с тем, как это делают другие галеристы. Как известно, пространства всегда недостает, и галеристы, имеющие опыт работы, находят решения по его оптимальному использованию. Самостоятельные решения должны основываться на опыте других.

Пространство диктуется самим помещением, поэтому следует внимательно изучить особенности выставочного зала. Многие галереи обосновываются в центральных районах города, в домах старой постройки, где трудно изменить геометрию внутреннего пространства. Необходимо приспосабливаться к особенностям помещений со сводчатыми потолками, узкими проемами и толстыми стенами. Однако значительно лучше открыть галерею в респектабельном и старом районе в центре города, чем в удобном и светлом помещении в районе новостроек. Посещаемость и, следовательно, успех галереи во многом зависит от ее расположения.

Недостатки старых помещений следует превращать в достоинства. Например, при помощи направленного освещения можно выделить наиболее затемненные стены и повесить на них самые эффектные картины. В нишах поместить подиумы и расположить в них графику или мелкую пластику. Окна, если их слишком много, можно затянуть плотной тканью нейтрального цвета или экранами и использовать для развески картин. Скульптуры лучше помещать на тумбах, несколько отступив от стен, чтобы их не загораживать, а стены использовать для живописи или графики.

Живописные произведения не следует вешать слишком высоко. По требованиям современной развески центр живописного произведения должен находиться немного выше уровня зрения. Но особенности помещения и специфика произведений иногда диктуют иную развеску. Развеска картин с центром ниже уровня зрения порой производит неожиданный и благоприятный эффект. Такая развеска способна компенсировать давящее впечатление от низких потолков.

Картины не следует заранее окантовывать: начинающий галерист скоро убедится, что предварительная окантовка не всегда себя оправдывает. Картину могут приобрести, но без багета, и тогда рама останется без применения. Некоторые покупатели сами подбирают багет под стиль коллекции и обстановки комнаты, в которой будет висеть картина. Может быть, стоит поместить в багетную раму одно или два произведения для парадного показа. И такие картины следует выставить отдельно, возможно, на мольбертах. Достаточно иметь образцы багета, чтобы можно было приложить их к выбранному произведению и быстро окантовать покупку в случае

такого заказа. Для подобной экстренной необходимости следует иметь предварительную договоренность с какой-нибудь багетной мастерской. С другой стороны, некоторые художники выставляют свои картины уже в окантованном виде, с подобранным багетом, включая в окончательную цену стоимость окантовки. В таком случае произведение продается вместе с багетной рамой и с учетом ее стоимости.

Важнейшую роль в галерейной экспозиции играет освещение. Наиболее ценным является естественное освещение, при котором красочные слои живописи начинают играть и картины выглядят наиболее выигрышно. Но если естественного света не хватает, то следует перевести галерею только на искусственное освещение. Освещать экспонаты необходимо направленными светильниками, с помощью которых можно достичь наилучшего эффекта, направляя освещение на различные секторы картины. Используя рассеянный свет, трудно создать нужные акценты. Некоторые современные технологии подсветки картин могут создать эффект внутреннего свечения, высвечивание слоев лисировок, убирают ненужные блики, но они применяются пока только в очень престижных антикварных салонах.

Окрашивать стены в галерее лучше всего нейтральным (светло-серым) цветом и не «мешать» картинам какими-либо цветовыми «виньетками», лепкой, бра и другими настенными украшениями. Обстановка в галерее должна способствовать сосредоточению внимания зрителей исключительно на произведениях. Для настроения можно создавать музыкальный фон. Но музыка в галерее должна играть исключительно служебную роль. Поэтому подбор музыки не должен быть случайным. Не следует включать в репертуар музыкального оформления резкую и популярную музыку, если, конечно, это не оправдано специальной тематикой экспозиции. Всегда благоприятное впечатление на выставке создает классическая музыка.

Для хорошей сохранности произведений в фондах необходимо иметь специальное помещение и соблюдать правила хранения, принятые в музейной практике: графические листы должны храниться в горизонтально лежащих папках, или файлах. Эти папки подбираются по формату хранимых в них листов и должны лежать на специально сделанных столах или стеллажах.

Живописные произведения хранятся вертикально и расставляются по форматам в специальных стеллажах или на выдвигаемых модулях. Нужно следить, чтобы картины не царапали и не прогибали друг друга. Лучше всего помещать картины «лицом к лицу»; возможно также прокладывать картины мягкой тканью. Поверхность живописного холста очень чутка — легко сминается, рвется и царапается. Багет с царапинами также становится негодным, поэтому свободная и правильная расстановка картин в стеллажах убережет их от порчи. В некоторых галереях осуществляется музейный способ хранение: шпалерная развеска картин на выдвигаемых модулях.

Скульптура также должна бережно храниться. Она заворачивается в мягкую ткань и при необходимости покрывается полиэтиленовой пленкой. Помещения для хранения фондов должны отвечать стандартным требованиям: быть сухими, затемненными, с хорошей циркуляцией воздуха, легко доступными. В целях противопожарной безопасности в фондах должно быть исключено курение и зажигание огня.

О приобретении произведений с клиентами необходимо беседовать конфиденциально в кабинете директора, который не должен быть большим, но непременно удобным и изолированным от внешнего зала. С коллекционерами, как и с художниками, значительно легче договориться в доверительной атмосфере уютного кабинета. Здесь же, в кабинете, могут находиться репродукции и фотоматериалы проведенных выставок и имеющихся для продажи произведений, которые легко можно при необходимости предъявлять. Наиболее надежно и удобно всю необходимую информацию сохранять в компьютере и при необходимости демонстрировать заинтересованным посетителям. Отдельный кабинет — самое удобное место для медиации клиента. Аргументация цен и достоинств произведений должны обсуждаться конфиденциально. При обсуждении цен всегда следует иметь возможности для умеренной скидки, что считается хорошим тоном в коммерческих операциях.

Успех коммерческого дела в большой степени зависит от того, насколько своевременно директор позаботится о рекламе и прежде всего о внешней рекламной вывеске. Рекламную вывеску следует делать достаточно строгой, но содержательной

и запоминающейся, сопровождая ее красноречивым логотипом или символом. Если галерея находится в переулке или в стороне от оживленной пешеходной улицы, то следует установить «раскладушку» — street-line, на которой поместить рекламное объявление. Название галереи необходимо выбирать очень серьезно, не допускать неуместной игривости, не потворствовать дурному вкусу толпы. Часто в названии предприятия, и особенно галереи, концентрируется творческая программа. Название галереи, как правило, состоит из одного слова, содержащего ее краткую суть или намек на ее природу и направленность. Название может намекать на предысторию галереи, неизвестную случайным посетителям, но важную для владельца (например, «Д-137»), или содержать каламбур (например, «Арт и шок»). Раз выбранное название галереи не следует менять.

ОСНОВНАЯ ДОКУМЕНТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ

Каждый предприниматель имеет документацию, необходимую для успешного ведения дел, для отчетности за определенный период и для собственного перспективного планирования.

Документы, необходимые для работы галереи, делятся на две категории: предназначенные для внутреннего и для внешнего пользования.

В свою очередь документы, предназначенные для внешнего пользования, подразделяются на те, что предоставляются по требованию посетителей и клиентов галереи, и те, что предназначены для контролирующих организаций.

К договорам внутреннего пользования относятся договоры с художниками, музеями и другими галереями, сделанные по единому плану и отражающие сведения о предмете договора, ценах на произведения, обязанностях сторон (галериста, художника, музея, другой галереи) и времени, в период которого данный договор действует. В договорах могут быть какие-либо частные дополнения.

К документам внутреннего пользования относится также подробно составленный список художников, с которыми галерея ведет работу. В этот список должны быть включены адреса и номера телефонов, а также перечень произведений,

находящихся в галерее (в экспозиции, на хранении в фонде или на выездной выставке). Произведения обязательно указываются с перечислением необходимых реквизитов: полного названия произведения, техники, в которой оно выполнено, используемого материала, размеров (сначала отмечается вертикальный размер, потом — горизонтальный), места и года создания. Кроме того, здесь может быть указана авторская стоимость произведения и время его поступления в галерею.

К этой категории документов относятся также специальные досье на художников, составленные по следующему плану:

1. Дата и место рождения.
2. В какой семье родился и вырос.
3. Образование, в том числе художественное.
4. Наиболее сильные влияния в искусстве и в жизни.
5. В какой манере работает (следует привести не только свою характеристику творческой манеры художника, но и им самим сформулированное творческое кредо).
6. Чем еще занимается или занимался, кроме искусства.
7. Какие амбиции.
8. Где живет и имеет ли семью.
9. Есть ли какие-нибудь хобби.
10. Список выставок.
11. Список публикаций и упоминаний в прессе и в литературе.
12. Динамика цен на произведения, место во всеобщем рейтинге.

Среди документов, предназначенных для внутреннего пользования, следует иметь: 1) список постоянных клиентов и коллекционеров, посещающих вернисажи галереи, их адреса и телефоны; 2) список реальных и потенциальных спонсоров, оказывающих или могущих оказать различного рода помощь; 3) список журналистов, ведущих обзоры художественных выставок в различных массовых и специальных изданиях; 4) список известных деятелей политики, науки и искусства, могущих быть полезными в проектах галереи, авторитетным мнением которых можно воспользоваться. Следует непременно приглашать всех этих людей на очередные вернисажи или иные мероприятия, организованные в галерее. Естественно, приглашать следует лишь

в том случае, если есть вероятность, что они придут. Приглашения следует рассылать письменно, по электронной почте, возможно с курьером.

Документом внутреннего пользования является бизнес-план, сделанный галеристом на текущий год; в нем отражается перспективная выставочная политика, планируемые мероприятия, встречи с художниками или посещение мастерских, вернисажей, музеев, других галерей. Галерист ведет бизнес-план как личный дневник с записями о продажах и покупках, об особенностях и эпизодах коммерческих ситуаций и контактов с коллекционерами и покупателями. Бизнес-план в своей перспективе поможет анализировать и фиксировать моменты деятельности галереи и делать продуктивные выводы. Документы внутреннего пользования являются личным достоянием галериста и не разглашаются.

К документам внешнего пользования относятся разрешение на владение помещением, договоры с владельцем помещения, с учредителем, с Государственной инспекцией, с Управлением культуры, с КУГИ, с жилконторой и т. п., на основании которых директор осуществляет свои права и обязанности.

К документам внешнего пользования относится прайс-лист, в котором отмечены произведения, представленные в экспозиции и предлагаемые для продажи. В прайс-листе обязательно перечисляются все реквизиты произведений и указываются цены. Прайс-лист постоянно находится в галерее и выдается всем желающим по первой просьбе. Буклеты, каталоги и различные периодические издания о выставках и художественных событиях напрямую к документам не относятся, но непременно предлагаются посетителям для просмотра и приобретения.

Документами внешнего пользования являются также всевозможные разрешения и отчеты, которые необходимо предоставлять различным государственным контролирующим организациям.

ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ С ХУДОЖНИКАМИ

Этот пункт для деятельности галереи является, пожалуй, одним из самых главных, поскольку хорошее выполнение данной задачи — важнейшее условие успеха. Привле-

чение в галерею произведений талантливых современных художников обеспечивает возможность формирования первоначального символического капитала, прирост которого зависит от специального умения галериста. Художники, доверившие свои произведения галеристу, обеспечивают лишь потенциальную возможность успеха, который может закрепиться и превратиться в долгосрочный процесс культурного и финансового обращения художественной ценности, заключенной в произведении и выявленной галеристом. Работа с художником, как правило, начинается задолго до того момента, как с ним подписывается договор и его произведение появляется в галерее. Художник должен быть хорошо известен галеристу, последний, как правило, является инициатором начала деловых отношений.

Галеристу следует постоянно изучать ситуацию в современном искусстве, чутко реагировать на новейшие тенденции и изменения вкусов. Он должен посещать различные выставки, знакомиться с творчеством молодых начинающих художников, следить за публикациями критиков, участвовать в дискуссиях и обсуждениях выставок, постоянно находиться в силовом поле процесса современного художественного творчества. Специфика сферы деятельности директора галереи требует от него четкого знания особенностей жизни и труда художников. Он должен понимать своеобразие природы художественного таланта. Сочувствие художнику и его творчеству, точное знание специфики и понимание особенностей его труда всегда будут вознаграждены ответным доверием. Галерист по своему мировосприятию должен сам быть художником. Это не означает, что он обязательно должен писать маслом на холсте, но его тонкое сочувствие творчеству, умение оценить и истолковать произведение ставят его на один уровень с художником. Опытный галерист даже может давать отдельные и осторожные советы художнику, но этим никогда не следует злоупотреблять и делать это только по просьбе самого художника. Как правило, художники болезненно реагируют на различные рекомендации, видя в этом некомпетентное вторжение в их творчество.

Галерист создает возможность публичного экспонирования произведения и, следовательно, вводит его в обращение как художественную ценность.

Обращение произведения означает особое его существование в поле художественной культуры: экспонирование на выставках, продажи и перепродажи, изменение цены, прирост символического капитала, география перемещений, обретение места в коллекциях или музеях, воздействие на зрителей и критиков, история интерпретаций, библиография комментариев, перевод на язык других видов искусства. Галерист находится в самом начале этого процесса, и в его задачу входит увидеть произведение, правильно его оценить, понять его культурные и коммерческие перспективы и пустить его в плавание по «морю житейскому». Галерист должен находить художников, отражающих в своих произведениях «острые моменты напряжения» в мире, продуцировать актуальные художественные идеи и способствовать процессу символического обмена.

Особая природа деятельности и психологии художника ставит создателя произведений искусства в уникальное положение в обществе. Не являясь непосредственным создателем материальных ценностей в их сугубо прагматическом смысле, художник вместе с тем, находится в состоянии постоянного творческого напряжения, духовного производства. Он создает в своем воображении и воплощает в творчестве вероятностную картину мира и человека в нем. Благодаря особой чуткости художник острее многих ощущает проблемы и противоречия эпохи, которые выражает в произведениях. Художник творит новые миры, существующие только в его воображении, альтернативные или дополняющие реальность. Постоянная готовность к творчеству, обостренное восприятие жизни и ощущение ее противоречий порой приводит художника к конфликтным отношениям с окружающими. Массовое сознание не понимает и часто осуждает существование художника, его повседневную жизнь. Обывателю непонятен строй и ритм его жизни, далекий от размеренности и расчетливости, всегда оторванный от материального производства. Обыденная жизнь художников часто материально неустроенна и психологически противоречива.

Художник, в силу особенностей своего труда, нуждается в постоянной психологической и материальной поддержке со стороны окружающих его людей, общества, а также в законах, защищающих его образ деятельности, авторские

и творческие права. Материальная поддержка должна обеспечиваться не только открытыми возможностями продажи произведений, но и свободным пользованием различными грантами, стипендиями и общественными фондами. Художник должен иметь право занимать индивидуальную мастерскую. Общество таким образом «оплачивает» художнику его будущие шедевры и создает условия для того, чтобы такие шедевры были созданы. В широком смысле общество должно рассматривать художника и продукты его воображения как модель прогрессивного развития, как авангард человечества, подсказывающий и предостерегающий от возможных негативных последствий движения цивилизации.

Поддержка художников не должна быть выборочной, поскольку таланты появляются только в условиях интенсивного обмена художественными идеями. Можно предсказать меру продуктивности и результаты творчества отдельного художника, но следует помнить, что продуктивная художественная деятельность осуществляется только при условии интенсивного обмена идеями и художественными позициями. Труд и талант художника должны защищаться законом, на основе которого появится общественное внимание к этому виду деятельности. Чуткое внимание к индивидуальному творчеству, его охрана и повсеместное стимулирование — показатель развития культуры. Вспомним дурной пример недавнего советского времени: мастер, не состоящий на государственной службе или в Союзе художников, считался тунеядцем и мог быть привлечен и привлекался к уголовной ответственности.

Галеристу следует помнить, что продажи произведений бывают редкими, а других доходов художник зачастую не имеет. Каждый художник заинтересован в том, чтобы им и его произведениями кто-то занимался и делал бы это квалифицированно, на основе правовых отношений. Галерист порой выступает первым зрителем созданного произведения, и его профессиональной обязанностью является точная и быстрая реакция, адекватный отклик на увиденное. Умение вовремя увидеть, понять и оценить настоящий шедевр и постараться поместить его в своей галерее — одно из важнейших условий успеха.

Начинающим изучать галерейное дело необходимо постигать его в непосредственном общении с художниками.

Только в условиях практической работы, в условиях вовлечения в процессы непосредственного обращения произведений искусства, возможно его глубокое изучение.

Галеристу и дилеру в своей работе следует учитывать различные черты личности художника. Необходимо знать особенности его творчества и индивидуального характера, уровень таланта и степень признания, его самооценку и веер претензий. Галерист должен быть тонким психологом и чутким наблюдателем. Понять психологические особенности художника можно только в непосредственном общении, которое должно быть целенаправленным, но достаточно деликатным.

Беседа с художником на общие и специальные темы, продуманные вопросы о его жизни, учебе, отношении к искусству и к другим художникам помогут понять его основные психологические черты. Психологический портрет художника необходим для точной оценки творчества и корректных с ним отношений. Надо помнить, что художник порой выстраивает психологическую защиту, выработанную невниманием или нетактичным отношением окружающих. Его резкость и замкнутость могут быть вызваны устойчивой обидой на непонимание со стороны общества.

Даже в том случае, когда с художником складываются доверительные отношения, с ним необходимо заключить договор. Это всегда вносит ясность и четкость и предупреждает возможные взаимные претензии. Примерный образец договора предлагается в «Приложении». Договор следует составлять гибко, обязательно согласовав его с художником, включив в него необходимые статьи, подходящие к данному типу отношений.

В договоре иногда отмечается форма ответственности за нарушение статей договора. Договор, как правило, составляется на год, а затем по истечении срока возобновляется или может быть составлен как бессрочный. Относиться к договору следует как к любому полноценному юридическому документу.

Договор произвольно и гибко отражает все нюансы деловых отношений между художником и директором галереи и должен составляться в двух экземплярах с непременными подписями сторон и датой соглашения. Договор обычно составляется на фирменном бланке галереи и скрепляется

печатью. Один экземпляр остается у галериста, другой находится у художника.

Помимо описания предмета договора и указания финансовых обязательств, следует указать срок его действия и способ возврата художнику произведений в случае, если они не будут проданы. Также в договоре можно отметить, оплачивается ли занимаемая площадь в галерее и на каких условиях устраивается экспозиция. В договор можно включить какие-нибудь иные формы обязательств — например, обещание написать статью, подготовить и издать буклет или каталог к предстоящей выставке — и отметить, каким способом художник намерен их оплатить: деньгами, своими произведениями или за счет будущих продаж. В договоре могут быть отмечены какие-либо эксклюзивные права галериста на экспонирование всех или части произведений художника на оговоренный срок и по оговоренным ценам. Также могут быть указаны размеры аванса или иного вознаграждения, если таковые должны предшествовать выставке.

Художник, как создатель художественных ценностей, обладает авторскими правами на свои произведения, и в договоре следует указать, какие формы ответственности распространяются на галериста в случае утраты или порчи произведения искусства, отданного ему на консигнацию. Обстоятельства утраты или порчи произведения могут быть различны. В договоре иногда отмечают особые случаи и вероятность таких возможных случаев — например, при перевозке произведений на новое место или в случае кражи их из галереи. В зависимости от сложившихся обстоятельств, ответственность галериста может быть частичной или полной с восполнением стоимости утраченного или испорченного произведения.

В связи с широким диапазоном художественных техник в современном изобразительном искусстве и многообразием материалов, из которых создаются произведения, следует указать в договоре или на словах договориться о том, какой смысл вкладывается в понятие «современное произведение искусства». «Современное, по словам Ж. Бодрийяра, — это и новое, и старое, уже не обладающее временным значением» [11, с. 41]. Поэтому современное произведение искусства совмещает в себе традиционное, утратившее временной вектор, и собственно новацию.

Следует понимать, что произведениями искусства являются оригинальные произведения живописи, рисунка, акварели, графики, монотипии, пастели, скульптуры, мозаики, фотографии, сериографии, офсетной печати, текстиля, металла, шерсти, кожи, пластика, стекла, дерева, мейл-арта. Между тем современная художественная практика постоянно расширяет границы, включая все больше различных материалов. К выполненным в смешанной технике относятся произведения, созданные на холсте с применением не только масляных или акриловых красок, но и темперы, пастели, грифеля, угля и других материалов, а также коллажи, ассамбляжи, работы, содержащие различные оригинальные материалы и комбинации материалов. Современные художники выполняют произведения на стенах зданий, используют органические материалы и т. д. Особого отношения требуют произведения концептуального искусства, энвайронмента, акционизма, ценность и смысл которых могут не укладываться в привычные термины изобразительного искусства. Так, существуют художественные акции в форме видео- и аудиозаписей или в форме иного текста. Экспозиция таких произведений может потребовать специального помещения и особых способов хранения.

Некоторые статьи договора могут ограничивать свободу художника в распоряжении своими произведениями, но такие ограничения должны приниматься по обоюдному согласию и ставить своей целью создание плодотворного сотрудничества художника и галериста. Так, знаменитый американский художник Джексон Поллок в начале своей творческой деятельности в 1943 году подписал договор с коллекционером и дилером из Нью-Йорка Пегги Гугенхайм. ее галерея называлась «Искусство этого века». По этому контракту Поллок получал ежемесячно стипендию в размере $150, а также ежегодно гонорар $2700 за проданные картины. А если продаж было меньше, чем на указанную сумму, то Гугенхайм все равно должна была выплачивать художнику назначенную сумму.

Следующий контракт с Поллоком был заключен уже через два года. Стипендия художника теперь составляла $300 в месяц, а галеристка получала полные права на все созданные картины за исключением одной, которой автор мог распорядиться по своему усмотрению. Понятно, что такой

контракт не мог долго устраивать художника, популярность и стоимость картин которого постоянно возрастали. Но договор способствовал возникновению плодотворного сотрудничества и доверия в начальный период творчества художника. Скромная материальная поддержка помогла ему превратиться в зрелого мастера и приобрести известность. Вскоре Поллок стал знаменит и больше не нуждался в авансах галеристов.

Истинный мастер всегда понимает, что «пробиться» к известности и славе возможно только при условии включенности в поле искусства, то есть необходимо участвовать в выставках, предлагать свои работы на аукционы, выставляться в галереях. В противном случае можно остаться в полной безвестности. Марсель Дюшан справедливо говорил, что если некий гений живет в самом центре Африки и пишет удивительные картины, но их никто не видит, то он как бы и не существует. Нормальное стремление художника быть увиденным и понятым находит свое подкрепление в активном сотрудничестве с галеристами и арт-дилерами.

Из практики известно, что некоторые художники стремятся выставить свои произведения одновременно в нескольких галереях. Это может быть результатом предложений самих галеристов, желающих поместить в экспозиции успешных художников, а также стремлением авторов расширить возможности покупок своих произведений. К сожалению, такая практика стала весьма распространенной в петербургских галереях. Погоня за коммерческим успехом нивелирует самобытность и оригинальность художественных центров. Одни и те же имена постоянно встречаются в прайс-листах. В результате такой недальновидной политики проигрывают как галерист, так и художник, поскольку первый начинает снижать цену в борьбе с конкурентами, а второй — стоимость произведений вследствие их перепроизводства. Мировая практика галерейного дела показывает необходимость и целесообразность индивидуальной работы галериста с художником и выбора автором одной галереи для экспозиции своих работ.

Между тем возникает вопрос, насколько договор между художником и галеристом имеет законную силу, то есть возможно ли галеристу или художнику отстоять свои права юридически в случае их нарушения? Действительно,

известно достаточно случаев невыполнения обеими сторонами договорных обязательств, однако почти неизвестны судебные процессы, возбужденные по этим делам.

Многие агенты поля искусства предпочитают мирно договориться по спорным вопросам, справедливо считая, что плохо разработанная система защиты авторских прав художников и владельцев произведений искусства не поможет разрешить вставшие проблемы. Однако чаще всего, как показывает опыт, становятся попранными права именно художника как создателя художественной ценности. Если в сфере литературного, музыкального, кинорекламного творчества существуют правовые стандарты, требующие, например, выплат автору гонораров за переиздание литературного произведения, за новое исполнение музыкального сочинения, за прокат кинофильма, то живописец, график, скульптор, акционер или инсталлятор не имеют твердых гарантий оплаты за не контролируемые ими выставки, перепродажи или репродуцирование произведений. Дилеры и перекупщики оказываются более ловкими в отставании прав распоряжаться чужой собственностью. Такой правовой «беспредел», к сожалению, наблюдается в России повсеместно. Правда, художник Р. Раушенберг поставил вопрос о необходимости информировать авторов о перепродажах (новых продажах) произведений и выплачивать им процент от этих сделок. Действительно, картина могла быть куплена в ранний период творчества художника сравнительно недорого, но спустя какое-то время имя мастера становится дорогим брендом, его старые произведения взлетают в цене. Владельцы произведений, не ставя автора в известность, продают, экспонируют, репродуцируют его работы. В то время как автор справедливо стремится находиться в процессе движения созданного им символического капитала, получать известия о его перемещении и законный авторский доход от его оборота.

Каждый художник имеет право знать, в каких коллекциях или у каких новых владельцев оказались его работы, по каким ценам продаются, в какие музеи поступают.

Такое правовое неравноправие писателя, композитора, режиссера, с одной стороны, и художника — с другой, объясняется различными формами существования их

произведений. Литература, музыка и кино пограничны с производством — книгоизданием и киноиндустрией, получают широкое распространение через магазины, библиотеки и кинопрокат, в то время как живопись, графика, скульптура существуют в единственном числе, не тиражируются и массово не потребляются. Так, кража книги в магазине не сказывается на гонораре писателя и им не замечается, в то время как пропажа картины в галерее становится невосполнимой утратой. Произведения изобразительного искусства обладают не меньшей символической ценностью, чем произведения массовых видов искусства, но в правовом смысле они защищены слабее. Это относится также к вопросами владения. Так, по-видимому, цивилизованная форма владения произведениями изобразительного искусства должна подтверждаться документально: сертификатом о приобретении в мастерской автора, в галерее или на аукционе или дарственным документом, оформленным по существующим правилам. Несколько лет назад поднимался вопрос о необходимости официальной «переписи» произведений антикварного искусства с целью их охраны и выяснения условий частного хранения, но реального развития эта инициатива не получила. Резоны понятны: коллекционеры не стремятся раскрывать тайны частных владений, способов приобретения и стоимости раритетов, успешные художники также не хотят предавать гласности и сообщать налоговым органам состояние продаж своих произведений.

Правовая и фактическая запутанность этого вопроса связана с тесным переплетением различных форм капитала, цены и стоимости, ценностей материальных и символических. Символический капитал произведения заключается в его объективных достоинствах и определяет меру его стоимости и, следовательно, цены. Поэтому галерист, арт-дилер или коллекционер ощущают себя владельцами сокровища, которое можно созерцать, получая от этого эстетическое удовольствие, и можно продать, получив за него деньги, но также эти сокровища можно утратить. Мера стоимости может быть весьма условной. Кроме того, символический капитал произведения искусства имеет ярко выраженную субъективную форму, поскольку произведение органично связано с авторским видением и мироощущением. Жизнь

художника, его известность, «автобиографичность», отраженная в произведении, вуалируют его объективное бытие и оказывают влияние на формирование цены. Поэтому произведение искусства нельзя отождествлять с материальными ценностями. Материальность здесь обнаруживает себя лишь при переходе символического капитала в экономический, ценности — в стоимость. Условное равновесие становится моментальным при обмене на деньги.

Права собственности на произведения изобразительного искусства отождествляются в обыденном сознании с правами собственности на движимое имущество (мебель, утварь). Действительно, интерьер помещения складывается из столов, шкафов, картин и скульптур. Частная собственность на предметы повседневной жизни охраняется законом от посягательств отчуждения (воровства). Между тем статус произведений изобразительного искусства требует уточнения прав собственности и их фактического ограничения. Так, например, уничтожение произведений искусства не может быть тождественным уничтожению негодной мебели, поскольку старость лишь увеличивает стоимость и в данном случае цену картин, рисунков и скульптур. Кроме того, произведение искусства является не только личной собственностью, но и достоянием художественной культуры. Поэтому уничтожение произведений искусства — не только уничтожение сокровищ — это убийство условного интерсубъекта.

Когда в тоталитарных обществах власть осуществляет уничтожение произведений искусства, то они уничтожаются не только как сокровища, но и как символический капитал. «Права» произведений искусства дифференцируются в зависимости от величины их художественной ценности. Слабое и непрофессиональное произведение не может претендовать на высокий статус. Но и этот вопрос неоднозначен. Достаточно вспомнить «непрофессиональные» произведения Пиросмани или Н. Панкова, позднее украсившие экспозиции крупнейших музеев.

Будучи авторским текстом, произведение искусства постоянно ведет «интертекстуальные» диалоги с публикой, с идеальным читателем, с предыдущими и настоящим историко-культурными полями [33]. В первом случае автор подстраивается под условия художественного рынка

и его законы, создает произведения в угоду массовому вкусу, по стандартам серийного производства. Во втором случае автор поступает не как исследователь рынка символической продукции, но как философ, улавливающий «дух времени». Он старается указать читателю, что тот должен ожидать от произведения. Творец художественного текста творит читателя с помощью своего текста, делает ему «прививку» против различных социальных болезней. Читатель должен стать «добычей» текста. Третий случай относится к объективации текста в искусстве постмодернизма, который свидетельствует об изменившемся отношении к культуре, об интеллектуальном «отстранении» и «устранении» из культурного поля субъекта творчества. Так, эстетика и даже эротика «текстового удовольствия», по выражению Делёза [25], заключается в соединении в современном искусстве означаемого и означающего, при котором, как в античной риторике, текст органично сплетается с образами, скрытыми в нем, и с самим создателем текста.

Принцип «перформативности», провозглашенный постмодернизмом, заостряет экзистенциальную сущность произведения искусства. Акты творчества, восприятия и существования произведений рассматриваются как уникальные события, усложненные веером случайностей, событийных складок. Исходя из этого принципа, освоение произведения и отношение к нему осуществляется не в соответствии с логикой субъекта восприятия, всегда накладывающего свою матрицу на прочтение художественного текста, но согласно логике самого произведения, его внутреннего движения и развития, ситуации его самоосуществления. Не воспринимающий субъект усматривает скрытый в художественной форме смысл, но, напротив, само произведение затягивает воспринимающего субъекта в свой эпицентр и навязывает ему форму поведения и логику мышления. Перформанс приводит субъекта восприятия к самоидентификации и к отождествлению себя с образным строем произведения.

Таким образом, из многоликости символического капитала следует многообразие воплощений и интерпретаций и, следовательно, неоднозначность правового статуса произведения искусства и авторского права художника. Эти проблемы еще ждут своего разрешения.

ОРГАНИЗАЦИЯ РЕКЛАМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ

Реклама внедрилась во все уголки современной культуры. ее назойливость и излишества преобразили массовое сознание, придали ему свойства и природу клипа. Однако некоторыми сторонами рекламы нельзя пренебрегать, поскольку с ее помощью можно распространять необходимую информацию. Более того, средства рекламы становятся активным способом создания и распространения современных мифов, в сферу которых необходимо погружать художников и зрителей. Галерист заинтересован в распространении сведений о своих выставках и художниках с целью привлечения посетителей и покупателей. Рекламирование галереи осуществляется различными способами. Эффективность рекламы зависит от соединения этих способов воедино.

Прежде всего, как уже указывалось, необходимо обратить внимание на рекламную вывеску, которая должна быть хорошо заметна с улицы и освещаться в темное время. Если галерея находится в глубине двора или переулка, то нужно использовать «street-line» — фирменный раздвижной рекламный шит, устанавливаемый прямо на пешеходной части улицы, на котором пишется или прикрепляется текст рекламы. Во всех рекламных текстах следует использовать фирменный стиль и логотип галереи.

Успех рекламирования галереи в большой степени зависит от участия в этой кампании СМИ — главного средства формирования общественного мнения в современном обществе. Поэтому галерист должен приглашать журналистов, корреспондентов различных газет, радио и телевидения на выставки, проходящие в галерее.

Общественное мнение оказывается в зависимости, прежде всего, от информации и способа ее подачи в прессе, радио и телевидении. Репутации отдельных людей и фирм создаются и рушатся буквально на глазах от оценки их в СМИ. Как показывает опыт, в российском обществе особенно велика роль телевидения. Создается впечатление, что в общественной жизни существует лишь то, о чем информируют СМИ. Замалчивание — эффективный способ уничтожения. Галеристу важно всеми способами привлекать журналистов, с тем чтобы они информировали общественность

о событиях в галерее. Без такой информации галерея останется известной лишь соседям по дому и небольшой группе посвященных.

Важно придерживаться некоторых общих правил и принципов в отношениях с журналистами. Во-первых, эти отношения должны строиться на доверительной основе. Среди изданий, редакций и каналов имеет смысл выбрать те, с которыми следует сотрудничать особенно тесно. В идеале речь может идти о сотрудничестве с отдельными журналистами. Выбор зависит от направленности издания или вещания, круга читателей, слушателей, зрителей, на который они ориентируются, от интенсивности их деятельности и — что немаловажно — от их стиля и нравственной позиции. Неточность или ошибочность выбора может привести к тому, что сведения о галерее или конкретной выставке будут поданы в нежелательных форме, стиле, манере. Комментарии или смысловой контекст могут быть ошибочными и в целом способны исказить существо дела. Неверно расставленные акценты способны свести на нет всю проделанную работу. Информация может быть подана вполне профессионально, но не в интересах галереи.

Во-первых, нежелательных последствий можно избежать, если внимательно изучать прессу, ТВ, радио, интересы журналистов, направленность их внимания и исходя из этого выстраивать стратегию, основанную на общности позиций.

Во-вторых, информация, которую дает галерист, должна быть достоверна. Каждый журналист стремится давать верную информацию, так как от этого зависит его профессиональное лицо. Искаженная информация, переданная СМИ, испортит отношения с галереей всерьез и надолго.

В-третьих, для успешного сотрудничества с журналистами галеристу следует учитывать двусторонность интересов. Представителям СМИ должно быть интересно работать с галереей. Они ищут и находят в ее мероприятиях свои любимые темы. Нужно помнить, что журналисты постоянно занимаются поиском таких тем — интересных для них и для широкой общественности. Иначе говоря, доверительные отношения и полноценное сотрудничество возможны только в случае удовлетворения профессиональных интересов журналистов.

Возможно также помещение в газетах, на радио или ТВ необходимой информации за денежное вознаграждение, но следует этого избегать и заинтересовывать журналистов профессиональной работой. Объективная информация ценится всегда значительно выше.

В-четвертых, следует проявлять подчеркнутое уважение к прессе и ее представителям. Журналистика — творческая работа и заслуживает внимания и уважения. Надо помнить, что самооценка у людей этой профессии очень высока. Нельзя допускать по отношению к ним снисходительности или высокомерия, а также недовольства и негодования в случае неверно поданной информации. Это вызовет не только бурную реакцию, но будет «обыграно» в прессе или в эфире. Все претензии, касающиеся искажений в СМИ, необходимо решать в редакциях.

В-пятых, все отношения с представителями СМИ должны отличаться точностью и пунктуальностью. Известно, что журналисты — люди очень занятые, их работа расписана буквально по минутам. Поэтому долгое ожидание назначенной встречи или непредсказуемые переносы мероприятий не способствуют плодотворному и доброжелательному контакту.

Работа со СМИ может принимать различные формы. Это, например, пресс-конференция, которая устраивается непосредственно перед открытием выставки, чтобы пояснить общественности какие-то связанные с ней моменты и привлечь к ней максимальное внимание. Приглашения могут быть разосланы во все СМИ, имеющие отношение к культуре и искусству, или избирательно. Однако посетить пресс-конференцию имеют право все журналисты, даже на нее не приглашенные. Для большей эффективности следует выбирать удобное для журналистов время — лучше всего в середине недели и во второй половине дня. Приглашения следует рассылать обязательно за несколько дней, иначе журналисты могут не найти времени для посещения вашего мероприятия.

За час до назначенного официального открытия выставки галерист и художник встречаются с журналистами. Встречу следует хорошо организовать. На встрече галерист и художник информируют об основной идее выставки, показывают и объясняют произведения, выставленные в экспозиции,

отвечают на вопросы. Необходимо предварительно подготовиться и договориться с художником о возможных вопросах и темах пресс-конференции, чтобы она прошла гладко. Следует также подготовить пресс-релиз — текст на одну-две странички, содержащий основное кредо художника и объясняющий суть и значение данной выставки и, возможно, некоторых произведений. Это делается для облегчения работы журналистов по подготовке собственного материала для СМИ. По окончании пресс-конференции следует предложить журналистам прохладительные напитки, вино и легкие закуски. Угощение способствует возникновению неформального общения, установлению более близких контактов, доверительных отношений, «запуска» необходимых слухов и т. п.

Работа со СМИ — это не только пресс-конференции и интервью в прямом эфире. Это, прежде всего, ежедневная текущая работа, про которую галеристы часто забывают, что неизбежно сказывается на имидже галереи.

Журналисты, как правило, интересуются банком информации — базой данных, накопленных за время существования галереи. Это — каталоги и буклеты, посвященные творчеству художников, выставлявшихся в галерее, статьи о галерее и организованных в ее стенах выставках, отклики о выставках и информация из различных изданий, возможный видеоматериал, фотоархив, набор дисков с необходимой информацией о художниках и художественных акциях, об истории галереи. Резко повышает эффективность такой работы компьютерная информационная база данных с хорошим программным обеспечением, веб-сайтом, использованием сканеров, мультимедиа и т. п. Такая информация облегчает журналистам понимание и правильную интерпретацию работы галереи, создает возможности подготовки нового материала в прессе или передачи по радио или ТВ.

Привлечение журналистов к рекламной кампании галереи и выставок всегда имеет большой резонанс. Кроме того, галеристу следует информировать о выставках городскую и районную администрацию. Необходимо также контролировать доставку рекламных материалов в Управление культуры города, в Союз художников, в высшие учебные заведения культуры и искусства, в художественные музеи. Помимо этого следует отправлять материалы о выставках в крупные отели и в периодические издания,

предназначенные для иностранных туристов. Очень важно использовать каналы Интернета.

В практике некоторых западноевропейских галерей принята рассылка рекламных и информационных материалов в другие галереи, в музеи, занимающиеся закупками произведений современного искусства, а также известным коллекционерам и постоянным клиентам. Такие материалы призваны привлечь внимание к творчеству того или иного художника. В пакет рассылаемых материалов и документов обычно входят: информационный лист, рекламирующий произведения данного художника; каталог, посвященный его творчеству с цветными иллюстрациями и комментариями, статьей о творчестве и другими свидетельствами авторитетных критиков. Также в общий пакет вкладывается прайс-лист и чистый бланк для обратного отправления в галерею и возможного запроса о приобретении произведений. Цена доставки и упаковки обычно входит в стоимость произведения, а время доставки, удобное для заказчика, оговаривается в запросе.

Галерист должен постоянно заниматься разнообразной рекламой галереи и различных галерейных мероприятий, но интенсивность рекламы не является главным условием успеха. Реклама привлекает массового зрителя, но покупки произведений, как правило, осуществляет не случайный посетитель галереи, а знаток и коллекционер, который прислушивается не к рекламе, а к корпоративной информации. Реклама симулирует известность, поскольку существует только здесь и сейчас и ориентирована на злободневность. Отсюда ее полная безответственность. Критериев достоверности рекламы не существует, поскольку все допускают, что она может вводить в заблуждение. У рекламы короткая память — точнее, у нее нет памяти; в противоположность ей, серьезное искусство ориентировано на долгую жизнь в потоке времени. Таким образом, их главные цели не совпадают. Однако это не означает, что рекламой надо пренебрегать. Рекламу нужно использовать как средство для возможного и условного вхождения в поле художественной культуры, которое, пусть ненадолго, включит в себя галерею, художника и произведение искусства. Умелая рекламная акция может стать первым шагом превращения произведения искусства в объективную художественную ценность.

ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ

Самым ярким событием в деятельности галереи является открытие выставки, поэтому необходимо сделать все возможное, чтобы это событие прошло безупречно. О создании экспозиции — развеске картин, установке скульптур, размещении графики — уже говорилось. Следует добавить, что галерист сам должен заниматься созданием экспозиции, не доверяя это ответственное дело только художнику. Опыт показывает, что лишь немногие авторы умеют эффектно демонстрировать свои работы. Авторские акценты часто не соответствуют объективной ценности произведений. Художники относятся крайне субъективно к своим работам, и это вполне естественно. Высокая оценка автором некоторых своих произведений и желание поместить их в экспозиции на самом видном месте могут оказаться необоснованными, поскольку внешний наблюдатель не знает субъективных ассоциаций художника, возникающих в связи с данной работой. Поэтому галеристу, хорошо знающему особенности своей галереи и имеющему опыт экспозиционной развески, необходимо заниматься экспозицией вместе с художником или самостоятельно.

Экспозицию выставки следует выстраивать в соответствии с принятой концепцией. Это означает, что всякая выставка выстраивается индивидуально, по неповторимому плану. Следует сформулировать главную идею, основанную на особенностях творчества художника, его индивидуальной манеры и тематики произведений, на выборе работ для выставки, основных акцентах. Концепция должна быть выражена в представленной статье или буклете, она может прозвучать в названии выставки и разъясниться в сценарии открытия.

Открытие выставок в галерее следует назначать на один и тот же день недели и на одно и то же время. Такое постоянство удобно для частых посетителей. Коллекционеры и зрители, зная о постоянном дне и времени вернисажей, с большей легкостью смогут планировать их посещение.

Галеристу следует помнить, что вернисаж в его галерее должен превращаться в небольшой праздник для посетителей и естественно для художника. Поэтому праздничную атмосферу необходимо подчеркнуть торжественным приемом гостей, специальным убранством пространства галереи.

Открытие выставки следует проводить по различным сценариям, более подходящим по тем или иным причинам галеристу и художнику. Во всяком случае, галерист всегда играет ведущую роль в этой церемонии. Так, например, можно дать время зрителям осмотреть выставку, изучить буклет, пообщаться друг с другом и спустя некоторое время попросить внимания и произнести приветственную и информационную речь.

Желательно, чтобы речь была не длинной, но емкой и содержательной. Следует кратко рассказать о творческой манере художника, отметить его оригинальность и, разумеется, обратиться к перечислению и непространному анализу тех произведений, которые представлены на вернисаже. Речь нужно построить так, чтобы ее интересно было слушать и даже знающие художника зрители услышали бы что-нибудь новое. Речь должна быть продуманной и предварительно подготовленной.

Нужно помнить, что на открытии вернисажа долгие выступления неуместны. Следует также предложить сказать о художнике и выставке кому-нибудь из гостей и не ограничивать число выступающих. Чем больше будет сказано о выставке и о художнике различными людьми, тем быстрее дойдет смысл произведений до присутствующих. Каждому выступающему будет приятно, что ему дали слово. Для того чтобы все проходило гладко, следует предварительно договориться о выступлениях одного или двух присутствующих арт-критиков, знающих художника. Иногда этот обмен выступлениями превращается в настоящее обсуждение, очень интересное и полезное, как для художника, так и для всех присутствующих. Однако, как правило, речи на открытии вернисажа носят комплиментарный характер. В праздничной атмосфере неуместно критиковать художника или же надо сделать это достаточно тонко и деликатно.

В заключение слово предоставляется художнику, обычно благодарящему галериста, предоставившего галерею для выставки его работ, а также всех присутствующих за то, что пришли на выставку, и особо тех, кто высказался о его творчестве. После этого выставка объявляется открытой, и всех приглашают принять участие в небольшом банкете.

Галерист должен чувствовать себя гостеприимным хозяином и вести банкет по соответствующим правилам.

Главное, чтобы возникла непринужденная атмосфера дружеского общения, но в то же время не исчезли бы основные цели собрания — выставка произведений искусства и художник, их создавший.

Для банкета следует приобретать легкое сухое вино, фрукты и печенье. Расходы на банкет могут поступить из фонда накопления галереи, из кармана художника, если он согласен оплатить расходы, или спонсора, с которым заключено подобное соглашение. Спонсорские расходы могут поступать как от галериста, так и со стороны художника. Это зависит от достатка галереи, отношений галериста и художника и, естественно, наличия и согласия спонсора. Естественно, что участие спонсора специально каждый раз оговаривается.

Привлечение спонсора к подобным мероприятиям возможно при условии соблюдения его интересов. Эти интересы могут заключаться, например, в дополнительной рекламе, в которой заинтересован каждый предприниматель. Реклама, соответствующим образом оформленная, помещается иногда на одну из страниц буклета или на плакат выставки. Но возможны и иные формы взаимного достижения общей пользы.

Вернисаж может сопровождаться небольшим концертом приглашенных по этому случаю музыкантов или артистов: это могут быть молодежные группы, занимающиеся экспериментальным искусством и желающие выступить перед публикой. Галеристу необходимо продумать атмосферу мероприятия и возможного музыкального сопровождения. Важно попасть в унисон творчеству художника. Но в любом случае следует избегать неуместной «вкусовщины», способной испортить впечатление от выставки. Вульгарность часто является отличительной чертой самодеятельности, поэтому нельзя доверяться первым попавшимся коллективам и приглашать их без предварительного прослушивания или просмотра.

Выставка и концерт могут быть объединены какой-то общей темой, например, памятной датой или общим праздником. В этом случае творческое единство необходимо специально подчеркнуть во вступительной речи и в подготовленном по этому поводу буклете и плакате.

Выставку можно сопроводить выступлениями поэтов, которые всегда охотно читают свои произведения. Синтез

различных видов искусства создает благоприятную атмосферу, к которой всегда стремятся любители искусства. Естественно, посетители галереи, попавшие в такую творческую среду, будут охотно приходить на другие галерейные выставки.

Галерист должен помнить, что покупки в галерее, как правило, осуществляются или намечаются в первый день выставки, поэтому в этот день он должен быть особенно энергичен и специально уделить время известным ему потенциальным покупателям и коллекционерам. Этих людей следует окружить особым вниманием. Во время открытия выставки галерист не сможет посвящать им достаточно времени, поэтому таким посетителям нужно представить менеджера галереи. Именно менеджер может провести с ними необходимую работу по предварительной договоренности о приобретении произведений. Менеджер должен быть хорошо осведомлен о художнике, его творческой манере, выставленных работах и предварительных ценах на них. Окончательно договариваться о приобретении картин следует непосредственно галеристу, и сделать это конфиденциально. Часто при совершении сделок возникают спорные вопросы, и их лучше всего решать без свидетелей. Для таких переговоров у галериста есть отдельный кабинет.

Коллекционеры не всегда торопятся с принятием окончательного решения о покупке, но галеристу необходимо добиваться определенности в их намерениях, так как у него могут появиться другие предложения и варианты продаж. Коллекционерам свойственно задерживаться с четким ответом, поскольку все коллекционеры бережливы и делают покупки произведений после основательного обдумывания. Также им свойственна тактика «выжидания» в надежде сбить цену. Но если решение о покупке принято, то коллекционер спешит опередить возможных конкурентов.

В случае положительного решения о покупке к багетной раме выбранного произведения или к его маркировке на стене приклеивают красный кружок — знак того, что произведение приобретено или существует точная договоренность о его приобретении, но оно остается на выставке до ее окончания. Однако если покупатель желает забрать произведение прямо с вернисажа, то произведение тут же упаковывают и производят окончательный расчет.

Вместо представленной здесь традиционной схемы устройства и открытия выставки можно изобретать и применять новые выставочные технологии, внедряемые в наши дни не только в мире искусства, но и в бизнесе, PR-акциях и массмедиа. Под технологиями подразумевается поиск новых путей художественного самовыражения и творческого диалога, срежиссированного процесса освоения экспозиции приглашенными участниками. В атмосфере современного искусства, наполненного концептуальными проектами и разного рода акциями, всегда можно придумать вариант активного вовлечения зрителя в силовое поле выставки. Примером изобретательности вернисажей является «Санкт-Петербургская академия современного искусства», возглавляемая художником Ф. Волосенковым. Выставки Академии почти всегда сопровождаются концептуальными акциями, раскрывающими и расширяющими смысловое поле представленных произведений.

ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ С ПОКУПАТЕЛЯМИ И КОЛЛЕКЦИОНЕРАМИ

В каждом посетителе галереи директор должен видеть потенциального покупателя и обращаться с ним любезно и предупредительно. Совсем не обязательно каждого вошедшего в галерею угощать кофе, но непременно надо предложить удовлетворить его любопытство относительно данной экспозиции.

Посещение галереи следует сделать бесплатным, подчеркивая этим не музейную, но коммерческую атмосферу заведения. Оплата посещения галереи делает двусмысленным положение покупателя, уже внесшего плату. Абсурдно покупать билет для входа в супермаркет, в который мы пришли за покупками.

К каждому вошедшему следует подойти, представиться и предложить рассказать о галерее и выставке, которая в данный момент проходит. Можно также начать разговор с вопроса о цели прихода посетителя. Однако всегда необходимо быть учтивым и не давать повода думать, что появление посетителя в галерее неуместно. Многие посетители приходят из простого любопытства, но этот первоначальный импульс может стать началом полезного делового сотрудничества.

Не всегда можно судить по внешности человека о его вкусах и финансовых возможностях. Внешность и одежда могут легко ввести в заблуждение. Давно замечено, что многие ценители искусства и коллекционеры пренебрегают своим внешним видом, компенсируя этот недостаток внутренней элегантностью. Как правило, начало общения многое разъясняет и быстро становится ясно, с какой целью человек пришел. И если галерист уверен, что посетитель имеет реальные цели относительно покупки произведений, то он непременно должен заинтересовать и заинтриговать потенциального покупателя.

Нужно провести его по всей экспозиции и постараться точно и доходчиво рассказать о достоинствах произведений, о художниках, их создавших. Нужно постараться узнать с помощью наводящих вопросов о вкусах собеседника, о его художественной коллекции, если таковая имеется, и о мотивах, приведших его в галерею.

Каждый покупатель произведений искусства всегда хочет побольше знать о художнике, чье творчество его заинтересовало, и галеристу следует подробно отвечать на возникающие вопросы. Объяснения и описания галерист должен подкрепить имеющимися у него буклетами, каталогами и фотографиями других работ вызвавшего интерес художника. Разговор следует постоянно расширять именами других мастеров и названиями других произведений с целью создания большей амплитуды общения. Беседа может продлиться достаточно долго, и это является доказательством заинтересованности вашего собеседника. Посетитель может обдумать свои впечатления от увиденного и спустя некоторое время явиться в галерею и сделать покупку. Даже если встреча не будет иметь прямого результата и собеседник не сделает покупки, она будет иметь результат косвенный — ваш посетитель направит к вам своего родственника или знакомого, которые, возможно, что-нибудь приобретут.

От любого посетителя может поступить косвенная поддержка в виде положительного мнения о галерее и директоре, которое будет распространяться и обязательно воплотится в каких-нибудь полезных и реальных последствиях. Добрая слава галереи должна распространяться независимо от ее финансового успеха. Обычно в галерею, с которой связаны неприятные эмоции, уже не заходят и другим не советуют.

Посетителей галереи можно разделить на несколько категорий. Это не означает, что некоторые категории требуют к себе особого отношения. Со всеми посетителями следует быть любезными. Но необходимо знать особенности различных категорий посетителей и вести себя с ними с дополнительными нюансами. Так, на выставку могут заходить просто любопытные, которые вполне удовлетворяются внешним беглым осмотром экспозиции и могут для порядка задать малозначащие вопросы. Эта категория зрителей никогда не приобретает произведения искусства, но способна разносить необходимую информацию, которая дойдет до настоящего покупателя.

К другой категории посетителей галереи относятся желающие приобрести какое-нибудь произведение искусства для интерьера квартиры. Такие покупатели не всегда осведомлены о порядке цен и затрудняются с окончательным выбором. Следует терпеливо информировать и просвещать их и не торопить с окончательным выбором. Неискушенный посетитель нуждается в постепенном приобщении к миру искусства, к осознанию необходимости поместить в своем жилище произведения настоящего искусства. Международная практика арт-менеджмента предполагает возможность для таких клиентов возвращать взятые «на пробу» произведения назад в галерею и заменять их другими, покрывая разницу в цене. При такой практике заключается особый договор, разъясняющий права обеих сторон.

Начинающему коллекционеру бывает трудно сделать выбор, представить в своем воображении, как изменится интерьер его комнаты, дома. Действительно, по собственному опыту знаю, как меняется геометрия квартиры при появлении новой картины в одной из комнат.

В галерею также заглядывают художники, искусствоведы, люди, неравнодушные к изобразительному искусству, но не имеющие возможности и особого стремления приобрести какое-нибудь произведение. С этой категорией посетителей следует быть особенно внимательными, поскольку именно эти посетители формируют мнение в нужной среде. Мнение, сформированное о галерее в профессиональной среде, становится ее характеристикой на долгие годы. От этого мнения будут зависеть возможности работать с тем или иным успешным художником, видеть на вернисажах

полезных и видных людей, получать приглашения для участия в различных городских и международных проектах. Художников и искусствоведов следует привлекать к возможному сотрудничеству.

В галерею могут заходить представители или владельцы различных фирм и предприятий с целью приобрести произведения искусства для офиса и помещений фирмы. Эти посетители обычно все внимательно осматривают, знакомятся с прайс-листом, но, как правило, не спешат с окончательными выводами. Они могут появиться спустя некоторое время и сделать покупку. Подобного рода посетителям следует посвятить достаточно много времени для объяснения сюжетов, манер и различных достоинств произведений, как находящихся в экспозиции, так и хранящихся в запаснике. Они, как правило, очень интересуются различными подробностями создания и качества произведений искусства, поскольку не всегда знакомы с особенностями и техниками создания картин и графики. В то же время они действительно хотят сделать приобретение. С такими посетителями бывает очень непросто работать. Порой приходится подолгу объяснять простейшие вещи, известные любому художнику. Однако следует терпеливо и любезно беседовать на различные интересующие их темы, поскольку это реальные покупатели. Помню, как долго мне пришлось объяснять одному бизнесмену, что пастозная живопись не означает небрежность и неумелость художника. Следует помнить, что посетители этого рода не любят менять свои вкусы и, если им понравится галерея, подробная и любезная беседа, они вновь и вновь будут ее посещать с целью что-нибудь приобрести, а также приведут своих друзей или клиентов по бизнесу. Очень часто люди стремятся украсить свои офисы и квартиры произведениями художников, уже «апробированных» друзьями, предыдущими покупателями. Благодаря таким посетителям галерист может быть на долгое время обеспечен заказами.

В галерею также заходят коллекционеры, как известные в городе, так и начинающие любители и собиратели, стремящиеся составить свои собственные оригинальные коллекции. Эта категория посетителей, как правило, имеет точное представление о тонкостях и особенностях произведений и знакома со многими художниками. Последнее является

причиной того, что коллекционеры стараются приобретать произведения в тишине мастерских. Там можно спокойно порыться в старых произведениях и приобрести их дешевле.

При посещении галерей коллекционеры обычно сверяют свои восприятия и оценки работ художников, имеющихся в их коллекциях или планируемых для приобретения. Коллекционеры пользуются, пожалуй, наиболее высоким авторитетом среди галеристов и художников, поэтому следует прислушиваться к их советам и их мнениями нужно дорожить. Постоянные контакты с коллекционерами могут принести неоценимую помощь начинающему галеристу. Коллекционеры хорошо информированы о художественной жизни города, знакомы со многими галеристами и художниками, знают «кухню» обращения произведений, продажи и перепродажи, ценовую политику. Коллекционеры часто владеют сокровенной информацией о художниках и перемещении произведений. Расположение коллекционера к галеристу способствует распространению самой эффективной рекламы — авторитету среди коллег.

Галеристу следует всегда работать индивидуально, точно оценивать возможности и вкусы покупателей, уметь направлять их в процессе выбора: научиться тактично советовать, приводя уместные доводы, остановить выбор на подходящем произведении. Успешный галерист должен стать мифотворцем, он является первым интерпретатором произведений художника, облекая в слова художественные образы. Галерист дает первое объяснение выставленным работам, опираясь как на замечания, сделанные автором, так и на свои соображения, дополняя и разъясняя первоначальный смысл произведения. Комментарии галериста должны дойти до цели — до сознания покупателя, с которым он стремится сообразовывать свои пространные объяснения. Нужно научиться излагать свои мысли доступным языком. Излишняя «заумность» может только повредить, отпугнуть возможного покупателя, с трудом понимающего сложные толкования. От искусства галериста, его красноречия и убедительности зависит успех продаж.

Галеристу всегда следует верить в высокий смысл и ценность картин, представленных в экспозиции; только тогда он сможет убедить посетителя в необходимости приобретения. Галеристу следует закрепить «случайный контакт»

и продолжить работу с покупателем, превратить его единичную покупку в устойчивое увлечение.

Собиратели коллекций разделяются в зависимости от целей, которые перед собой ставят. Некоторые относятся к собирательству произведений искусства как к выгодному вложению денег. Действительно, искусство все время дорожает, и можно полагать, что вложение средств в эту сферу в своей долгосрочной перспективе приведет к увеличению стоимости. На произведения некоторых отечественных художников-соцреалистов, равно как и нонконформистов, цены растут до 100 % в год. Опытные коллекционеры приобретают произведения из бесспорных источников: от авторов, из известных коллекций, от наследников, поэтому их собрания являются абсолютным источником символического капитала. Но кроме холодного расчета «монетариста», коллекционером может владеть искренняя увлеченность и даже мания. Истинный коллекционер способен потратить много времени, сил и денег на поиски искомого раритета. Увлечения коллекционера иррациональны. Таинственные мотивы поведения коллекционеров еще ждут своего исследователя.

Вопрос о появлении у человека желания приобрести произведение искусства и впоследствии создать коллекцию упирается в проблему потребления «символического капитала». Такое потребление преследует, с одной стороны, цели престижа, входя в разряд моды, социальной маркировки, принадлежности к кругу интеллектуальной элиты, а с другой стороны, позволяет найти меру «самоосуществления» субъективного интеллекта и его соответствия универсальной ментальности, закрепленной в картине. Если в сфере массовой культуры превалирует симулякр соревнования, возникающий на основе престижного потребления, то в сфере серьезного искусства формируется интеллектуальная элита, увлеченная идеей и хорошим вкусом. Любитель искусства в определенном смысле приравнивает себя к произведению, находя паритет уникальности между своими ценностными ориентациями и статусом произведения. В данной коннотации формируется элитарное родство коллекционера и произведения, складывающееся из принятия ценностей, явных и неявных предписаний, «правил игры» поля искусства.

Коллекционирование, кроме простого собирательства предметов выбранного класса, является стремлением

к производству новых смыслов [13, с. 400–459]. Коллекция всегда больше, чем сумма входящих в нее произведений. Принадлежность к коллекции или коллекционное обращение сопровождается приращением информации. В произведении искусства стираются функции промышленного производства. В силу этого вкус, стремление к коллекционированию характеризуется желанием преобразовать экономический успех в символический. Этот символический успех представлен в виде избыточного знака культуры, социального успеха и элитарного статуса.

Также коллекционирование произведений искусства может маркировать принадлежность к маргиналам — интеллектуалам и художникам, создателям и хранителям эмблематических знаков, находящимся вне промышленного производства и массового потребления. Подчеркнутая уникальность произведений искусства формирует смыслы абсолютных ценностей, оказывается вызовом предметам серийного производства и фактическим подтверждением жизненных устремлений интеллектуала. Коллекционирование произведений искусства выделяет человека из массы, превращает его в тонкого знатока и ценителя уникальных художественных ценностей.

ПРОДАЖА И ПОКУПКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

Помещение в галерее художественных произведений преследует в конечном итоге главную цель — их продажу. Картина, скульптура или эстамп имеют свойство превращаться в товар особого рода. Они могут быть приобретены для украшения интерьера квартиры, офиса, для пополнения частной или музейной коллекции — следовательно, имеют свою цену.

Существует устойчивое мнение, идущее от романтизма и встречающееся в различных слоях общества, что продажа художественных произведений, приравнивание их к денежному выражению оскорбительны для высокого искусства. Некоторые искренне полагают, что художник творит исключительно по велению души и сердца, и кощунственно приравнивать его картины к предметам, приобретаемым за деньги. Это мнение имеет своим основанием древнюю

философскую проблему, касающуюся связи души и тела, материального и духовного. Механизм этой связи остается дискуссионным и решается по-разному представителями разных наук и религиозных конфессий. Однако многие ценители искусства склонны романтизировать процесс художественного творчества, считая, что если художник творит ради продажи, то результат его деятельности не может быть приравнен к высокому искусству, но является ремесленной поделкой. Между тем А.С. Пушкин, размышляя о связи процесса творчества и «жизни» произведения искусства, писал: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Поэт четко разделял процессы творческого создания произведения и его товарного обращения и сам существовал на доходы от продажи своих книг.

Косвенно эта проблема — соотношения материального и духовного — упирается в представление о художественном произведении как товаре. Органическое соединение в произведении искусства материального и духовного, их нерасторжимая связь позволяет рассматривать рисунок, картину или скульптуру как товар, но товар особого рода, в котором стоимость и цена зависят не от количества времени и труда, затраченных в процессе творчества, а от многих других обстоятельств — от таланта, известности, моды, обстоятельств судьбы художника и судьбы его произведения. Произведение искусства превращается, по словам французского социолога Пьера Бурдье, в «символический капитал», зависящий не от количества труда, затраченного на его изготовление, но от его специфики и качества [13, гл. 7].

Общеизвестно, что художественное творчество — это нелегкий труд, который должен быть оплачен, но цена этого труда не может быть строго фиксированной, а зависит от многих причин. Некоторые из них будут рассмотрены. Ценообразование иногда выглядит странным и необоснованным. Так, например, знаменитый коллекционер П.М. Третьяков заплатил художнику А.К. Саврасову за картину «Грачи прилетели» — 600 рублей, В.И. Сурикову за «Утро стрелецкой казни» — 8000 рублей, И.И. Левитану за «Омут» — 2000 рублей, И.И. Шишкину за «Медведей» — 4000 рублей. Но в эти же годы император Александр III заплатил Г.И. Семирадскому за салонное произведение «Купание Фрины» — 35 000 рублей! Ценообразование не

всегда зависит от стоимости, от художественной ценности произведения. Кроме того, вектор времени способен вносить существенные поправки в ценообразование. Так, Поль Дюран-Рюэль на аукционе в 1875 году купил «Источник» О. Ренуара за 110 франков. В 1905 году он продал эту работу за 70 тыс. франков, а в 1910 году ее цена достигла 300 тыс. франков [19, с. 268].

В современном искусстве процесс ценообразования начинает осуществляться, как правило, в галерее. Приобретение произведения может происходить непосредственно по прямой договоренности с директором или с его доверенным лицом. Покупатель при осмотре экспозиции знакомится с прайс-листом. Указанные в нем цены не всегда являются окончательными и могут изменяться в ту или иную сторону, но, естественно, не опускаются ниже стоимости, обещанной автору. Когда покупатель и галерист придут к соглашению относительно цены произведения, устраивающему обоих, происходит покупка — обмен произведения на деньги и соответствующее оформление коммерческой сделки — выписка счета или сертификата, пробивание чека, упаковка и доставка проданного произведения искусства по адресу.

Процесс ценообразования зависит от многих факторов. Так, цены зависят от средних цен, сложившихся в данной стране и в данное время. Произведения искусства — предметы роскоши, то есть не являются продуктами непосредственного жизнеобеспечения и поэтому стоят достаточно дорого. Кроме того, произведения искусства — предметы духовного потребления, то есть не являются массовым продуктом, но удовлетворяют сугубо индивидуальные духовные потребности, формируемые как общим культурным полем, так и индивидуальной судьбой. Потребность в приобретении произведения искусства возникает как следствие интенсивной духовной жизни, образованности, способности понять произведение или эмоционального ощущения его значимости, но также и материального достатка для его приобретения. Таким образом, необходимы и достаточны два фактора — субъективный и объективный: потребность приобрести произведение искусства и возможность это сделать.

Российский арт-рынок складывается медленно и с большим отставанием от западного и ориентируется в основных чертах на тот, который уже давно сложился в Западной

Европе. Главная трудность российского арт-рынка заключается в том, что основные потребители серьезного искусства здесь малочисленны и недостаточно обеспечены. Обеспеченные слои, напротив, малообразованы. К среднему классу в общеевропейском смысле слова относятся люди умственного труда — интеллигенция, студенчество, часть бизнесменов. В развитых странах именно средний класс выступает основным потребителем духовных и художественных ценностей. Как только этот класс финансово окрепнет, российский арт-рынок сразу оживет.

Финансовый успех, как правило, сопутствует тем российским художникам, которые сумели устроить выставки в развитых европейских странах и осуществили там удачные продажи. Данный формальный признак характеризует активность художников и умение вести свои финансовые дела. Эти художники склонны оценивать произведения по таким же расценкам, что приняты в европейских странах. Однако трезвый расчет заставляет их со временем соглашаться на снижение цен, поскольку отечественный покупатель обладает более скромными финансовыми возможностями. В среднем живописные произведения в Петербурге стоят примерно на треть дешевле, чем в развитых странах Европы. Однако существует тенденция к выравниванию ценовых отличий. Успешный художник быстро меняет прежнюю тактику и повышает цены до общеевропейских. Но это лишь приблизительная картина, поскольку редко удается узнать, по какой цене было продано произведение и как осуществлялась продажа. Галеристы, художники и коллекционеры обычно сохраняют тайну сделки.

Иногда случайная удачная продажа кружит голову художнику, склонному переоценивать свое творчество. Он начинает неоправданно завышать цены на другие свои произведения, но они не находят спроса. Защита завышенной стоимости оборачивается утратой реальной цены. И художнику спустя какое-то время приходится более трезво оценивать плоды своего вдохновения. Так жесткая логика арт-рынка вносит свои коррективы. Некоторые художники держат высокие цены на произведения, полагая, что каждая картина найдет своего покупателя, и надеются на удачное стечение обстоятельств. Но в реальности покупатель и картина не всегда находят друг друга.

Другой пример: во Франции за последние десятилетия средние цены на живопись стали ниже, чем в Германии, Великобритании и других европейских странах. Это объясняется тем, что во Францию, и особенно в Париж, съехалось много художников из разных стран, в том числе из России. Здесь предлагается на продажу достаточно много картин высокого профессионального качества. В результате перепроизводство искусства влияет на процесс ценообразования.

Зато французские любители искусства охотно приобретают акварели. Популярность акварелей в этой стране традиционна, и цены на них несколько выше, чем в соседних странах. Многие художники знают, что в Германии охотно покупают абстрактную живопись, поскольку в этой стране сильны традиции абстрактного экспрессионизма и живопись такого рода находит спрос. В Китае в последние годы резко вырос спрос на европейскую живопись, включая сюда произведения из России.

Эти примеры, естественно, не претендуют на точный маркетинговый анализ художественного рынка, поскольку работа посвящена другим вопросам. Они приведены, чтобы указать на связь цен на произведения искусства с региональными особенностями, модой и некоторыми национальными традициями, влияющими на ценообразование.

Следует отличать стоимость произведения искусства от его цены. Так, стоимость может определяться субъективными представлениями художника. Произведения, с которыми связаны творческие трудности и удачи, а также те, что стали важным этапом творческого процесса, слишком ему дороги. Если художник добился в произведении каких-то важных для себя результатов и это произведение воплощает серьезные достижения и творческие находки, он, возможно, не хочет с ним расставаться и сознательно завышает цену. Некоторые произведения, этапные для мастера, вообще не продаются и сохраняются для выставок.

Как известно, в творческом процессе редко достигается единство между художественно-образной моделью произведения, существующей в воображении художника, и самим произведением. Случается слышать от художников в минуты откровенности, что они не могут достичь того, что хотят воплотить в материале искусства — красками на холсте, акварелью на бумаге, в бронзе или в камне. И когда они,

наконец, добиваются желаемого результата, то ценят такое произведение выше многих других.

Порой хорошо сделанные, но не принципиальные, «проходные» для автора произведения могут стоить не очень дорого. Такие метаморфозы стоимости произведений современного искусства не всегда понятны даже знатокам, но автор волен наделять высокой стоимостью наиболее ценимые работы.

Художник может сравнительно высоко оценивать произведения какого-то периода своего творчества, может быть счастливого для него или связанного с какими-то важными событиями жизни. Художник всегда может разъяснить величину этой стоимости, и знаток, как правило, с этой оценкой согласится. Галеристу следует знать все тонкости назначения цен, чтобы профессионально разговаривать с клиентом и суметь убедить в справедливости обозначенной цены, естественно зависимой от стоимости, назначенной художником.

Цены же назначаются и фиксируются в прайс-листах на галерейных выставках, в каталогах, на аукционах, в салонах, на страничках Интернета и т. п. Цены на произведения отдельного художника зависят от уровня предшествующих продаж, зафиксированных в документах (в чеках, договорах, бланках налоговых сборов, в каталогах аукционов).

Цены определяются известностью автора, качеством произведений, их размерами и техникой исполнения. Так, тщательная проработка холста свидетельствует о кропотливом труде и является веским аргументом в пользу высокой оценки произведения. На ценообразование также влияют размеры произведения. Например, холст данного художника был продан на аукционе за 1000 условных единиц, и этот факт отражен в специальном приложении к каталогу аукциона. Следовательно, можно предполагать, что холст вдвое меньше указанного будет стоить примерно 500 условных единиц.

Цены зависят также от материала и от техники, в которой выполнено произведение искусства. Так, картины, написанные маслом на холсте, стоят, как правило, выше, чем написанные маслом на картоне. В данном случае выше оценивается традиционная живописная техника с использованием холста. Графические произведения (акварели

и рисунки) стоят обычно значительно дешевле, чем работы маслом. Однако цены на акварели традиционно высоки и выше, чем на эстампы. В цене учитывается трудоемкость и капризность этой техники, но также большая эффектность акварельных произведений. Цены на рисунки обычно выше, чем на эстампы, поскольку рисунки уникальны, существуют в одном экземпляре. В них видна «рука художника». К слову сказать, на антикварном рынке рисунки старых мастеров стоят достаточно дорого. В них как бы запечатлевается процесс «мышления с карандашом в руке».

Сравнительно дорого стоят цветные монотипии и энкарели, поскольку произведения, выполненные в этих техниках, трудоемки и создаются редкими мастерами всего в нескольких экземплярах. Это зависит от особых навыков исполнения и малого количества хороших оттисков. Так, настоящие монотипии являются оттисками на бумаге изображений, предварительно нанесенных типографской краской (достаточно жидкой и пластичной) на стекле. Краска быстро растекается по гладкой поверхности стекла и возможно получить лишь 4–5 оттисков, среди которых автором обычно выбирается один, наиболее удачный, на котором он ставит свою сигнатуру; остальные уничтожаются.

Эстампы (литографии, офорты, линогравюры, ксилографии и т. п.) стоят, как правило, меньше, чем акварели и рисунки, поскольку являются не уникальной, а тиражной графикой, то есть с помощью этих техник можно получить несколько сотен оттисков почти одинакового качества. Однако среди них более ценными и, следовательно, более дорогими являются первые десять, отмеченные автором соответствующей сигнатурой. Авторские эстампы, отпечатанные малым тиражом, помеченные как авторские или раскрашенные автором от руки, ценятся также достаточно высоко.

Цены на скульптуру во многом зависят от материала, из которого она выполнена. Так, скульптура, вылепленная из глины, будет стоить значительно дешевле скульптуры, отлитой в бронзе, поскольку бронза значительно дороже глины.

Эти параметры цен, естественно, весьма условны, потому что каждое произведение искусства по своей природе уникально и сравнения здесь всегда приблизительны. Мастерство автора также много значит и оказывает влияние на величину цены.

Процесс ценообразования в сфере художественного творчества красноречивее всего иллюстрируется мыслью великого Ренуара, который любил повторять, что в искусстве наиболее важным вопросом является не «что?» и «как?», а «кто?». Так, любая керамика Майоля стоит значительно дороже многих бронзовых скульптур иных художников, а стоимость его рисунков намного перекрывает стоимость большинства живописных произведений его современников. Существующая теория «предельной полезности» определяет ценность артефактов как зависящую от «фактора времени» (наибольшей удаленности времени создания произведения от времени его продажи) и «фактора редкости» — небольшого количества экземпляров или совершенной уникальности картины, рисунка или скульптуры. Надо, впрочем, оговориться, что вполне посредственные произведения, созданные в древние времена и сохранившиеся в единственном экземпляре, также отмечаются как большая ценность. Седая древность сохранившихся произведений перекрывает их примитивное выполнение. Старые черепки со следами глазури и непрозрачные бутылки могут волновать сердце настоящего коллекционера больше, чем их стоимость. Есть собиратели, например, старых кирпичей с оттисками инициалов производителей, кованых гвоздей, старых пивных бутылок, винных этикеток и многого другого. Склонность к коллекционированию — одна из непонятных и иррациональных человеческих страстей, предметом которой может быть все что угодно. Коллекционирование обязательно сопровождается классификацией собираемых вещей. Охота ведется за наиболее редкими и старыми экземплярами. Парадокс коллекционирования — неистовое и недостижимое стремление владеть всеми предметами данного рода, вида, класса.

Одной из важнейших составляющих ценообразования произведений искусства является известность мастера. Его слава складывается из оригинальности манеры, самобытности сюжетов, мастерства исполнения, уровня общественного признания, количества выставок, особенностей личной судьбы. Личности известных художников мифологизируются в обыденном сознании, поскольку толпа привыкла поклоняться героям и в них нуждается. Странности жизни художника и непонятность творчества интригуют

обывателя, а слух о его славе и модности произведений стимулирует желание приобщиться, приобрести хотя бы небольшой рисунок. Домашний интерьер с произведениями искусства сразу переводит владельца на иной уровень жизни. Знакомство с известными коллекционерами наполняет повседневность значительными событиями, а художники украшают общество своим присутствием.

Важнейшую роль в популяризации творчества мастера играют массмедиа. В современном искусстве встречаются художники, которые завоевывают популярность и высокий рейтинг работ отнюдь не своим талантом. Поэтому часто говорят, что «талантливое» произведение в современном искусстве создается не художником, а арт-критиком и куратором, творящими общественный миф об этом художнике. В сфере подобной мифологии рождается мода на определенные манеры и образный ряд в искусстве или просто мода на работы данного мастера. Пресса, ТВ и журналисты играют важнейшую роль в коммерческой «раскрутке» художника, в его популярности. В данном случае слухи о гениальности важнее самой гениальности.

В большой мере в процессе создания «знаменитого художника» участвует галерист. В современной науке это называется «экономикой внимания» (Георг Франк). Популярность и известность имеют потенциальную способность включаться в рыночные отношения. Галерист, активно участвующий в создании имиджа художника, выступает в качестве инвестора, вкладывающего свой капитал знаний и интуиции в надежде на получение прибыли. Порой талантливый художник может быть решительно не известен публике, потому что он не вовлечен в процесс оборота произведений искусства. Для оценки художника, точнее его произведений, существуют разнообразные рейтинги. Место, которое художник занимает в рейтинге, определяется его «международностью», то есть участием в зарубежных выставках и покупками его работ иностранными музеями или коллекционерами, а также значимостью художественных центров, где выставлялся художник, характеристиками выставок. В мировой практике арт-бизнеса вырабатывается система баллов, на основе которой подсчитывается уровень мастера. Частые выставки — персональные или групповые, музейные или галерейные, частота продаж, умело

написанные статьи, видеошоу и многое другое из области массмедиа создают престижный имидж творениям художника, на которые появляется устойчивый спрос. Вследствие этого цены на произведения растут, от чего выигрывает как сам художник, так и галерист. Если произведение искусства оказывается в престижном, модном месте или его владельцем становится популярный человек, известия об этом очень скоро станут всеобщим достоянием и резко поднимут престиж автора и цены на его произведения.

Высокую репутацию, следовательно, и высокие цены на произведения художника создают несколько отдельных, но взаимосвязанных факторов. Это отношение к ним арт-дилеров, искусствоведов, галеристов, критиков, участие в аукционах и известных международных художественных выставках. Участие в таких крупнейших выставках, как, например, Венецианская бьеннале, Барселонская бьеннале, «Арт Колонь» в Кёльне, «АртБазель» и ФИАК в Париже, «АртФорум» в Берлине, АРКО в Мадриде, и завоеванный там успех открывает двери во многие знаменитые европейские и мировые арт-салоны.

Каждый заметный художник, появившийся на крупном вернисаже, обсуждается дилерами, кураторами музеев и галерей, критиками и коллекционерами — словом, всеми теми, кто определяет вкусы публики и, общаясь друг с другом, вырабатывает общую точку зрения и уровень цен.

Если на международных арт-салонах художника представляет дилер или куратор через свою галерею, это придает ему вес и значительность. Дилер, как правило, хорошо осведомлен в ситуации на арт-рынке. Если у художника состоятся успешные продажи и он будет замечен критикой, о нем появятся статьи в ведущих художественных журналах, то он, возможно, будет приглашен крупными коммерческими галереями, после чего цены на его произведения вырастут. Сам художник будет получать 30 % от продаж, а затем, когда его успех закрепится, — даже 50 %.

Следующим важным этапом является выставка в одном из музеев современного искусства. Такие музеи имеют различный рейтинг на арт-рынке. К наиболее влиятельным относятся Stedelijk Museum в Амстердаме, Modernamuseet в Стокгольме, Nationalgalerie в Берлине, Documenta, Kunsthalle в Базеле, Tate Modern, Frieze в Лондоне, Reine

Sofia в Мадриде, Istambul в Турции. В Америке также много музеев современного искусства, но они скорее следуют общепринятым вкусам, чем сами задают тон и формируют моду. Исключение составляет Музей современного искусства в Нью-Йорке, который занимает положение на вершине пирамиды процесса создания современных шедевров и художественной известности.

Эрмитаж, Русский музей и ЦВЗ «Манеж» также достаточно авторитетны, чтобы определять современных классиков и предоставлять им возможность выставляться в своих стенах, повышая тем самым их рейтинг и цены на произведения, а также стимулируя нормальный ажиотаж среди коллекционеров.

В связи с вопросом об актуальности и известности художника возникает вопрос о жизни его произведений во времени. Некоторые художники думают, а иногда и вслух заявляют: дескать, их произведения, не принятые и не понятые современниками, найдут признание потомков. Однако проходит время, а произведения стареют быстрее самих авторов. Порой кажется, что картина, написанная десять лет назад, как будто явилась из другой эпохи, и уже не десятилетие отделяет ее от нас, а значительно больший период.

Неактуальность некоторых произведений сегодня не означает, что они не будут оценены и востребованы в будущем, но опыт показывает, что очень небольшая часть картин, скульптур, рисунков способна пережить свою эпоху. еще меньше таких произведений, которые, не будучи поняты современниками, оказываются приняты и ценимы потомками. Скорее наоборот, актуальное искусство становится скучным и неинтересным спустя какое-нибудь десятилетие. Уже сегодня многие инсталляции и хеппенинги начала 1990-х выглядят наивно и старомодно. Между тем «открытия» некоторых мастеров прошлого, не понятых своими современниками, становятся сенсацией и вызывают удивление. Новое прочтение старых мастеров лишь добавляет славы их великим провидениям.

На пути к известности художник должен стремиться идти по пути создания своей творческой репутации. Однако продажи часто осуществляются по другой логике, прямо противоположной. Картины могут хорошо продаваться, например,

отдельным невзыскательным коллекционерам, частным лицам или для пополнения коллекций и оформления интерьеров промышленных корпораций, которым требуются произведения, производящие нужное впечатление на клиентов, но не утомляющие при этом собственных сотрудников. Для престижных собраний охотно приобретаются абстрактные произведения, пейзажи, изображения цветов, натюрморты. В то же время отвергаются «агрессивные» и спорные картины а также концептуальные произведения, восприятие которых требует интеллектуального напряжения. Неискушенный посетитель, не имеющий опыта восприятия таких произведений, может почувствовать душевный дискомфорт. Для официальных и офисных коллекций подходят графические произведения, поскольку они дешевле и в то же время производят впечатление причастности к современной культуре. Произведения среднего качества приобретаются также дизайнерами для оформления создаваемых ими интерьеров для частных лиц и общественных помещений. Спокойные и понятные произведения среднего качества наиболее востребованы на рынке массового спроса.

Иной художник, найдя удачную систему образов или свою манеру подачи, останавливается на этом и начинает «эксплуатировать» однажды найденное удачное решение или сюжет, то есть тиражирует свой успех. Он может быть в моде и рекомендоваться одним собирателем другому, украшая бесчисленные салоны и гостиные похожими друг на друга произведениями. Сам же он постепенно превращается в героя гоголевского «Портрета», прекрасно сознавая «тупиковость» своего творчества, но склонность к «легкому» труду и хорошему заработку становятся определяющими и постепенно гасят творческие порывы. Изготовление шедевров превращается в привычку.

Продажи произведений искусства достаточно активно проходят в некоторых провинциальных городах. Они осуществляются сетью художественных магазинов, которые поддерживают местных художников, и небольшими галереями. Эти галереи также работают с местными авторами и продают произведения местным патрициям. Значительная часть того, что представлено на таких рынках, — произведения «старомодные», но это именно то, что вешают на стену в своем доме обычные люди, не имеющие отношения

к профессиональному кругу. Художники, работающие на этом рынке, редко его покидают, будучи относительно успешными: продажа по невысоким ценам двух-пяти картин в месяц становится привычным ритмом и отражением скромного успеха.

Возникает естественный вопрос: насколько в данных случаях отражается закон объективной значимости и, следовательно, объективной стоимости произведений искусства?

Произведение искусства, как двуликий Янус, обладает, по крайней мере, двумя видами стоимости. Первый вид может быть назван абсолютной стоимостью. К художественным произведениям, обладающим абсолютной стоимостью, можно отнести произведения, находящиеся на экспозиции во всемирно известных музеях. Музейные коллекции обладают такого рода стоимостью, их непререкаемый художественный авторитет, как правило, не может быть измерен в денежном обозначении, поскольку музеи не продают свои коллекции. Многие коллекции всемирно известных музеев состоят из таких произведений, нашедших там свое вечное пристанище.

Никто не может сказать, сколько стоит «Сикстинская мадонна» Рафаэля, «Авиньонские девицы» Пикассо или «Алтарь Зевса в Пергаме». Произведения подобного класса совершенно справедливо называют бесценными, поскольку теоретически они никогда не могут оказаться на арт-рынке, и следовательно, бессмысленно думать об их денежном эквиваленте. Они являются историческим достоянием и культурной гордостью нации, хотя попасть в музей могли разными путями, в том числе и в качестве музейной закупки. Достаточно обратиться к истории формирования известных музейных коллекций — все они, как правило, складывались из отдельных приобретений у торговцев искусством. Споры о владении или перемещении этих ценностей не укладываются в какой-либо устойчивый денежный эквивалент и имеют весьма относительное правовое обоснование. Их перемещение в современном мире скорее относится к области культурно-политической морали и исторических прецедентов.

Вопросы реституции культурных и художественных ценностей такого рода решаются на высоком государственном

уровне, и такое решение должно учитывать обстоятельства их поступления в национальные хранилища, а также историко-культурную и политическую атмосферу, окружающую эти произведения, их историю.

Однако узко национальные интересы не могут увязываться с судьбами шедевров. Ограничение культурного пространства великих произведений искусства может их только унизить. Это напоминает темницу, в которой томится неизвестный гений. А продажа на аукционе шедевров мирового искусства также нелепа и, в сущности, безнравственна, как работорговля. Поэтому шедевры по своей сути должны принадлежать человечеству — частные и национальные рамки для них недопустимы. Хотя в реальной практике естественное обращение великих произведений искусства часто бывает ограничено человеческими предрассудками и культурным атавизмом национальных законов.

Художественное произведение, рассматриваемое, по мысли М. С. Кагана, как «квази-субъект», наделяется чисто субъективными характеристиками, что позволяет рассматривать его как непосредственного собеседника, союзника и «сожителя». Действительно, произведение искусства демонстрирует иллюзию реального существования. Красноречивым свидетельством этому явилась «Декларация прав произведения искусства», подготовленная и опубликованная профессором Гарвардского университета А. Р. Небольсиным, положения которой автор вполне разделяет.

ДЕКЛАРАЦИЯ ПРАВ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

«Почему произведение искусства, памятник или достопримечательность должны иметь “Декларацию Прав”»? Дело в том, что, признавая превосходство Прав Человека, нужно заметить, что произведение искусства обладает в некоторой степени человеческими качествами. Оно является живым существом, подобно растениям и животным. Оно рождается, живет, дышит, созревает, стареет, привлекает и отталкивает. У него есть История. Оно может быть повреждено или уничтожено. Все вышесказанное не только метафоры, но слова философов, критиков, хранителей, реставраторов и поэтов.

Культурный объект не является инертным. Мистик назвал бы его отпечатком Руки Бога. Позитивист, возможно, заметил бы, что в него вложены человеческие мысль, умение, работа и руки, любовь, восхищение поколений. Он формируется не только своим создателем, но и последующими поколениями. Это не просто вещь. Он обладает личностными характеристиками. Если признать правоту этого взгляда, у нас появляется объективный критерий для "оценки" объекта (или для определения "ценности" объекта). Хороший ли он, бессмертный или плохой, недолговечный?

Другое человеческое качество объекта — его бесконечный потенциал. Все это дает нам права, превосходящие просто удовольствие или комфорт поколений потребителей. Потребительское отношение становится неприемлемым. Сие отрицание, которому делец и аукционер будущего должен будет научиться, становясь все в большей степени учеником и хранителем».[1]

К сожалению, такое романтическое отношение к художественным ценностям уступает место распространенной прагматической оценке, сводящей духовное к материальному, а бесценность к конкретному выражению в денежных знаках.

Смещение ценностных аспектов произведений искусства происходит в результате упрощенного сведения абсолютной стоимости к цене. Грабителей музеев более всего беспокоит сумма, за которую они смогут продать украденный шедевр. А для истинного ценителя искусства не важно, где будет находиться великое произведение, — важно, чтобы оно существовало и было доступным в музейной экспозиции.

Обыденному сознанию свойственно всегда оценивать вечное через конечное — значение великого произведения искусства через денежный эквивалент его стоимости. Каждый экскурсовод постоянно слышит вопросы о том, сколько стоит тот или иной экспонат музея. И этот вопрос задается не с целью дальнейшего приобретения, поскольку каждый посетитель музея прекрасно знает, что произведения искусства здесь не продаются, а чтобы лучше представить себе их

[1] Ежегодник музея Новой Академии Изящных Искусств в Санкт-Петербурге: «Великая художественная воля». СПб., 1999.

культурную значимость, поскольку именно цена для многих людей стала главным мерилом смысла и ценности.

Произведение искусства как символический капитал должно обладать качеством подлинности. Особое, подчеркнутое внимание к подписи художника становится подтверждением этого. Подписи произведений подлежат специальному исследованию и каталогизации. Варианты сигнатур знаменитых мастеров, подобно тому как свернутые нарративы — исторические повествования, являются поводом для искусствоведческих споров и научных публикаций. Подпись встраивается в художественный текст произведения, графически смешиваясь с контекстом, становясь ритмической метафорой смысла и истории. Изменения в сигнатурах — это такие же следы в творческих биографиях, как события жизни. Некоторые художники подписывают свои картины только в момент продажи, фиксируя стоимость. Подпись закрепляет законченность и подтверждает статус произведения как символического капитала, его подлинность и цену. Отсутствие подписи на каком-нибудь интересном и ранее неизвестном произведении превращает его в предмет споров и исследований. Иногда авторская безымянность так и закрепляется общепринятой аббревиатурой — «Н. Х.» (неизвестный художник).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ В ИНТЕРНЕТЕ

Глобальное распространение сети Интернет может быть активно использовано в арт-бизнесе и галерейной деятельности. Различные услуги через Интернет распространены в ведущих и прогрессивных странах Западной Европы, Америки и Юго-Восточной Азии. По сообщениям антикварного дома Christie's, в 2010 году через сеть Интернет была совершена примерно треть продаж. В России также постепенно растет число пользователей электронной связи, и преимущества процессов покупки и продажи различных товаров и технологий с ее помощью становятся все более и более очевидны.

Экспонирование произведений изобразительного искусства на интернетовских сайтах и возможность продавать эти произведения через Интернет открывают перед галеристами

и художниками новые перспективы. Произведения искусства теперь могут выставляться в так называемых виртуальных галереях, представляющих собой трехмерное пространство, в котором существуют «залы», где можно виртуально «прогуливаться», рассматривая картины на «стенах». О картинах можно получить исчерпывающую информацию — узнать имя и творческую биографию художника, технику исполнения, размеры, время создания, цену, а также послать запрос о возможности приобретения. Достаточно «кликнуть» на Buy — и появится предложение связаться с галереей по электронной почте и договориться о цене, времени и адресе доставки. После получения первоначальной информации необходимо сообщить номер своей кредитной карты. Если все данные и условия устроят как покупателя, так и продавца, то произведение будет доставлено покупателю в течение нескольких дней.

«Виртуальные галереи» весьма разнообразны по дизайну и оформлению. Так, например, можно попасть в настоящую галерею, в которой есть холл и различные комнаты, где на стенах висят картины. Бродя по галерее, можно встретить случайных посетителей. Здесь можно познакомиться с запасниками, узнать о новостях современного искусства, встретить гида, который проведет по залам и познакомит с условиями приобретения работ.

Такая система приобретения произведений искусства позволяет коллекционеру сэкономить время и энергию, уходящие на посещение галерей и общение с галеристами. А директору не нужно больше заботиться о постоянной оплате помещения и различных хозяйственных хлопотах, связанных с галереей, — не нужно добывать на это деньги у спонсора, если нет постоянных продаж. Теперь арт-дилер может ограничиться небольшим офисом или даже собственной квартирой, в которой будет находиться персональный компьютер. Галеристу, работающему в режиме «виртуальной галереи», больше не нужно устраивать банкеты, вести переговоры с журналистами, а также пустые беседы с многочисленными праздными посетителями.

Каждый бизнесмен знает по опыту, сколько энергии и времени приходится тратить впустую на частые и не всегда продуктивные переговоры. Система электронной связи вносит четкую целенаправленность в работу арт-дилера.

«Виртуальные галереи» предоставляют информацию не только о художниках, с которыми работают. В них сообщаются сведения о художественных течениях, выставках и других событиях в художественном мире; таким образом, они выполняют образовательную функцию. Зачастую «виртуальные галереи» заключают договоры с издателями периодических изданий и словарей, помещая информацию на сайтах и осуществляя ее распространение.

Художник, освоивший работу в Интернете и открывший в нем свою страничку, получает возможность «выставлять» работы, не прибегая больше к услугам арт-дилера, которому нужно платить проценты от продаж и который не всегда удовлетворительно справляется со своими обязанностями. Далеко не все художники стремятся продавать свои произведения через галерею. Некоторые известные авторы выступают прекрасными менеджерами своего творчества, возят произведения на выставки в европейские города, участвуют в периодических выставках, внося плату за участие, и самостоятельно продают свои работы. Художник может связываться по электронной почте с коллекционерами, заинтересовавшимися его произведениями. Пользуясь Интернетом, художник выходит на прямые контакты с галереями в других городах и странах и предлагает свои произведения для выставок или для их экспонирования в «виртуальных галереях».

Существенным недостатком сетевой галереи являются возможные искажения произведений в процессе фотографирования. Чтобы передавать по Интернету фотоизображения произведений, необходимо иметь снимки высокого качества. После фотографирования произведения художнику следует тщательно скорректировать цветовой фон фотографии, увеличить резкость, убрать шумы. Даже фотография очень хорошего качества отличается от оригинала по колориту, скрадывает детали и живописные нюансы. еще одним недостатком является то, что коллекционеру мешает сосредоточиться на отдельном произведении изобилие сайтов иных художников и галерей. В пестром виртуальном мире трудно зацепиться за что-то стоящее.

Для галериста Интернет необходим, чтобы делать рекламу художникам, с которыми он работает, и своим выставкам, размещать информацию на других сайтах, привлекать максимальное число потенциальных покупателей, а также

для поисков новых художников, с которыми он считает возможным работать.

Существует несколько типов «виртуальных галерей». Чаще всего реально существующая галерея, имеющая свое помещение, открывает в Интернете сайт, создает своего виртуального двойника. На сайте дается полная информация о галерее, а также о текущих и планируемых выставках, перечисляются и представляются художники галереи. На отдельных страницах предлагается досье на каждого художника с описанием его творческой карьеры и стиля, а также несколько имиджей его произведений, иногда с указанием цен. Таким образом, создавая «виртуальную галерею», галерист расширяет свои возможности в сфере информации и коммерческих связей.

Чтобы иметь возможность заниматься арт-бизнесом через Интернет, необходимо наличие специального счета в банке. Для покупки картин следует связаться с галеристом по электронной почте. «Виртуальная галерея» в данном случае служит дополнительной рекламой для реально существующей галереи и обладает безграничными возможностями расширения пространства, показа большого количества произведений и их комментирования. «Виртуальная галерея» дает возможность установить многообразные интернациональные контакты.

Другой тип «виртуальной галереи» — галерея, существующая только в Интернете. Главная информация о ней представлена на первой и главной странице, на которую можно легко попасть в общем потоке информации (например, art.com, next Monet.com, artlondon.com, Sothebys.com, Yahoo.com, Altavista.com, List.ru, Yandex.ru, Artprice, Art.net и другие). Здесь дается набор команд, с помощью которых можно посмотреть «виртуальную экспозицию», получить информацию о художниках и ценах на произведения, а также сообщается способ их приобретения. Галерея также информирует о различных скидках, упрощающих приобретение и делающих его дешевле. Например, в день рождения художника произведение может стоить на 15% дешевле или доставка в пределах одной страны или одного города может оказаться бесплатной.

Существуют некоторые правила по размещению произведений искусства на виртуальных сайтах. Сначала

произведение следует сфотографировать. Фотография должна быть очень хорошего качества. Последнее время для этих целей используют цифровую фотокамеру, переводящую отснятый материал непосредственно в компьютер; или же фотографии помещаются на сайт с помощью сканирования. Все изображения должны поясняться аннотациями, в которых указываются имена художников и краткие характеристики их творчества.

Предположим, картина заинтересовала коллекционера. Чтобы ее приобрести, ему достаточно послать запрос по электронной почте или «кликнуть» на «Buy». После этого он получит нужную информацию о процедуре покупки. Затем ему необходимо зарегистрироваться: сообщить имя, адрес электронной почты, телефон и почтовый адрес. Если цена на сайте не указана, то с галеристом следует связаться по электронной почте, узнать о цене и условиях приобретения произведения. После того как цена оговорена, нужно нажать кнопку «оплата», сообщить адрес доставки и данные кредитной карты. Для осуществления пересылки произведение искусства специально оформляется в представительстве Государственного комитета по отправке произведений искусства за границу, разрешающем отправку в другую страну, далее на почте его упаковывают и отправляют по указанному адресу. Трансакция, оплата приобретения происходит через конфиденциальную систему.

Доставка произведения коллекционеру производится обычно за счет галереи, в противном случае размер оплаты пересылки сообщается клиенту. По общим правилам, распространенным в галерейном мире, после получения произведения искусства у покупателя есть еще 10 дней, в течение которых он его изучает и решает оставить его или отказаться. Коллекционер может найти несоответствие того, что он увидел в компьютер, с тем, что получил по почте. Речь может идти о мелких нюансах цвета, непередаваемых на компьютере, или общем впечатлении, возникающем в процессе непосредственного изучения произведения.

В случае отказа клиента сделка аннулируется, и произведение возвращается по обратному адресу. Галерея при этом может взять на себя расходы по пересылке и обратной транспортировке. Некоторые сайты предоставляют право покупателю, которого не устраивает произведение, возвратить его

назад в течение 15 дней, и он также получает на свой счет уплаченные деньги — иногда, может быть, за вычетом комиссионных и транспортных расходов. Льготы по оплате пересылки и возможному возвращению произведений делаются, чтобы упрочить свое положение в конкурентной борьбе и заслужить репутацию надежных партнеров.

На некоторых сайтах трансакция не происходит даже после сообщения клиентом номера его кредитной карты. Только после окончательного согласия клиента на покупку произведения его деньги переводятся на счет галереи. Это также делается, чтобы завоевать доверие коллекционера. Действительно, далеко не все готовы купить произведение искусства почти вслепую. Фотография и воспроизведение картины на сайте в Интернете всегда вносят искажения, и поэтому покупатель должен убедиться, действительно ли он хочет приобрести именно эту картину.

Система договоренности между галеристом и художником для экспонирования произведений в Интернете достаточно проста. Прежде всего, составляется и подписывается договор о сотрудничестве. Затем художник предоставляет фотографии тех работ, которые желает продать. (Подобные требования выполняются скульптором, дизайнером и любым другим художником, желающим быть представленным в «виртуальной галерее».) Галерист размещает фотографии работ в «виртуальной галерее» и регулярно их обновляет.

Если о продаже произведения ведутся переговоры, то художник должен доставить его галеристу, который отсылает произведение непосредственно коллекционеру. Такой способ работы имеет свои выгоды и удобства. Галерист не должен хранить у себя множество различных произведений, а художнику не приходится беспокоиться о судьбе своих работ, поскольку все они находятся у него в мастерской. Чтобы сотрудничество было эффективным, надо, чтобы художник соблюдал договор и не пытался продать или выставить на каком-нибудь вернисаже заявленные в Интернете произведения.

В силу перечисленных особенностей «виртуальные галереи» требуют значительно больше внимания к рекламированию своей деятельности. Дело в том, что такую галерею невозможно найти, не зная, где и как ее искать. Реальные галереи, расположенные на пешеходных улицах, всегда

привлекут к себе внимание и станут известными. «Дороги» Интернета также снабжены специальными указателями, по которым их можно найти. На этих сайтах размещено множество «виртуальных галерей», и выделиться среди этого многообразия — большое искусство. Важно найти удачное название, а все остальные условия успеха очень напоминают особенности существования реальных галерей.

Таким образом, реклама, признание и успех «виртуальной галереи» начинаются с правильно выбранного имени, которое легко можно отыскать через поисковые узлы. Следует подобрать такое имя, которое, не теряя связи со спецификой данной галереи, легко может внедриться в тематическую магистраль Интернета.

МЕЖКУЛЬТУРНОЕ ОБРАЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

При соблюдении основных правил работы и счастливом стечении обстоятельств деятельность галериста может быть вполне успешной — в галерее будут проходить выставки талантливых художников, собирая большое количество коллекционеров и поклонников их таланта, произведения будут регулярно продаваться, галерея станет популярной и преуспевающей, о ней будут писать журналисты и уважительно отзываться искусствоведы. Между тем, каждый галерист стремится к расширению диапазона выставочной деятельности, цели и задачи которой могут перерасти пространство данного города и границы страны. Истинная успешность галериста измеряется частотой и интенсивностью именно международных контактов. Деятельность галереи преодолевает, таким образом, ограниченность региона и выходит на прямые контакты международного арт-рынка. Успех международной деятельности предполагает точное и четкое знание правовых актов и норм, а также основных понятий, отражающих процессы обращения произведений искусства. Так, понятие «художественной ценности» перестает быть метафорой и требует ясного определения.

Произведение искусства как ценность особого рода требует специального исследования. Понятие ценности определяет какой-либо предмет или явление, имеющие важное

значение для человека. Однако субъективный характер оценки вносит релятивность в представления о ценности, которая так же способна меняться в зависимости от условий своей актуализации, как меняется ценность еды в зависимости от силы голода.

Наиболее распространенное философское определение ценности выделяет в ней единство нормы и идеала. В ней также заключена значительная доля субъективности. Понимание ценности явлений культуры требует выделить, с одной стороны, их реальные, объективные качества, особенности бытия — например, практическую пользу — и, с другой стороны, отношение к ним, принятое в культурном сообществе. Так, трость помогает при ходьбе, но выступает также знаком отношения к привилегированной части общества.

Что же такое норма и идеал? Норма (*лат.* norma — «руководящее начало, правило, образец») выступает как усредненное условие существования явления. Нормы, созданные человеком, отражают уровень познания мира, поэтому они подвержены изменениям. По мере развития познания мира изменяются и нормы деятельности, отношений между людьми. Так, в цивилизованном обществе являются нормальными вежливые и доброжелательные отношения между людьми, в то время как в примитивных сообществах приняты и практически оправданы подозрительность и враждебность в отношении чужаков.

В творчестве человек сам меняет устаревшие нормы ради создания нового предмета, вещи, идеи и новой нормы. И, тем не менее, норма так или иначе связана с объективной закономерностью, выражает ее в той или иной форме. И чем ближе норма к истине, тем выше степень объективности, заложенная в ней.

Совсем иначе выглядит природа идеала. Идеал (от *греч.* idea — «первообраз, первопричина») — представление о явлении действительности, лишенном недостатков. Как любое представление, идеал существует только в сознании человека или общества. Этим и определяется присущая ему мера субъективности или интерсубъективности. Кант рассматривал идеал как достигнутое в воображении совершенство, при котором преодолены всяческие противоречия. Для Канта такое состояние связано с «царством свободы»,

противопоставленным «царству природы», а потому недостижимым. Гегель связывал идеал не с завершением какой-либо деятельности, а с бесконечным развитием, постепенно преодолевающим свои противоречия и обретающим иные, стоящие на более высокой ступени совершенства. Идеал выступал недостижимым образцом, который между тем может быть достигнут в мыслительной деятельности в виде модели или образа.

Поскольку любая человеческая деятельность начинается с постановки цели — идеального, мысленного предвосхищения результата этой деятельности, постольку в цели уже содержится идеал как первообраз. В результате достижения цели приходится оценивать как уже имеющиеся результаты, так и средства, способы, которыми цель будет достигнута.

Как же связаны столь зыбкие критерии идеала с культурными ценностями? Именно в ценности идеал образует относительно устойчивое единство с нормой. Во взаимосвязи и возможном совпадении нормы и идеала и заклюечн секрет бессмертия произведений великих мастеров. Идеальная «нормальность» великих творений делает их живыми и вечными. Так, картина Рембрандта «Возвращение блудного сына» стала адекватным воплощением библейской притчи и реального события человеческой судьбы.

Соотношение истины и ценности становится полем взаимодействий научных постулатов, определений и художественных образов. Поле научных истин и поле художественных ценностей не перекрывают друг друга, но существуют по принципу «дополнительности».

С большими трудностями связано определение культурной и художественной ценности в правотворческой деятельности. Юристы ощущают неопределенность и неточность этой дефиниции в действующем законодательстве. Не вносят большей ясности в это понятие и подзаконные акты. Как правило, в них перечисляются те объекты, которые традиционно отнесены к культурным ценностям, без расшифровки и уточнения термина. В реальной практике обращения произведений искусства их статус часто меняется, переходя из фазы владения коллекционером или закрепления в музейной коллекции в стадию перемещения и превращения в символический капитал. Примером

может служить недавний возврат в Екатерининский дворец Царского Села янтарного панно, входившего в ансамбль «Янтарной комнаты» из хранения в личной коллекции. Поиски всего ансамбля еще ведутся, и есть надежда на его возврат. Правовое решение этих проблем возможно лишь в междисциплинарном исследовании.

Своеобразие природы художественной ценности связано с тем, что ее носителем является произведение искусства. А потому, говоря об установлении художественной ценности, следует отметить, что она не тождественна только эстетической и не является ее разновидностью. В истории художественной культуры только на основе коллективного опыта человечества становится возможным определение объективной художественной ценности творчества. Следует заметить, что объективность здесь другая, нежели в науке, поэтому в истории искусства постоянно происходит переоценка искусства. Произведения искусства прошлых веков в ходе развития культуры уже получили свою оценку и статус уникальности, поскольку процесс их создания завершился. Современное же искусство, несмотря на интенсивные исследования, не получило окончательной оценки, так как не образовалась еще временная дистанция, которая отделила и отдалила бы объект от изучающего его субъекта. Современное искусство находится в стадии становления, и его ценность еще не обрела необходимого в своей структуре идеала. Поэтому ценности современного искусства подвергаются интенсивной переоценке. Об этом свидетельствует спорность суждений о современном искусстве, разнообразие мнений. Эти оценки и мнения меняются как в субъективном поле восприятия, так и в объективном процессе пространственного перемещения произведений. Примером могут служить картины отечественных художников-нонконформистов, не имеющих устойчивых оценок в культурном пространстве. Их ценность постепенно становится объективной.

К слову сказать, для всякого искусства является характерным стремление преодолевать географические, временные, культурные и иные границы, в которых привыкли существовать люди. Интернациональный, космополитический по своей природе мир современной художественной культуры имеет тенденцию стимулировать как художников, так и галеристов оказываться в этом «безграничном»

потоке обмена, постоянно стремиться к межкультурному диалогу. Обмен ценностями в массовом сознании осуществляется с помощью массовой репрезентации, которая выступает как репродуцирование и их печатное распространение. Неустойчивый характер ценностей стимулирует активный художественный обмен.

Большинство людей представляет многие шедевры мирового искусства по репродукциям в художественных альбомах, не подозревая о том, что они созерцают только «тень на стене пещеры», говоря словами Платона. Репродукция, как бы хороша она ни была, — только «калька» с произведения, передающая приблизительное ощущение шедевра. Репродукция не может передать впечатление от размера, фактуры, действительного колорита. Репродукция существует в ином полевом и пространственном измерении, чем само произведение. Об этом прекрасно написал В. Беньямин, отметив, что истинное произведение обладает некой аурой, чего нет и не может быть в репродукции [8]. Понять произведение возможно, лишь собрав в ансамбль подробное исследование деталей, а для этого необходимо непосредственное восприятие и внимательное созерцание.

У произведения искусства, оказавшегося в процессе реального обмена, особым образом изменяется художественная ценность — она имеет тенденцию к увеличению, постоянному «приросту» стоимости и, следовательно, цены. Некоторые художники специально стремятся ставить на своих произведениях при пересечении границ таможенные знаки и печати — точно так же, как на музейных произведениях ставятся печати и сигнатуры музеев и выставочных залов, в которых они в разное время экспонировались. Тем самым художники демонстрируют действительную «безграничность» своих произведений, на которые «наслаивается» опыт межкультурного восприятия. Национальное своеобразие, отличающее художественную образность некоторых произведений, не может являться причиной, по которой они должны замыкаться в границах географического региона. Условные границы, разделяющие людей, в искусстве стираются, поскольку упраздняются условия их сигнификации. Произведение искусства воспринимается в координатах привычного,

обращается к зрителю на его языке. Неслучайно художественные культуры различных эпох только при специальном изучении разделяются условными национальными и временными границами.

Одним из векторов, составляющих художественную ценность, является «история произведения»: особенности его создания, нахождение в коллекциях и перемещение в поле художественной культуры. Многократное экспонирование в различных странах и пребывание в известных коллекциях увеличивает ценность произведения и, соответственно, его стоимость и цену, поскольку вследствие таких перемещений произведение приобретает наибольший общественный резонанс. Как завзятый путешественник обретает известную житейскую мудрость от общения с людьми иных стран, так и произведение «обрастает аурой» многослойного восприятия и переживания, вращаясь в спектрах различных культур и воспринимаясь многими зрителями. Как икона может быть «намоленной», так и произведение искусства может быть «насмотренным».

Собственный опыт автора и многих других агентов международного арт-рынка говорит о том, что при перемещении произведений искусства через границы государств случаются всякие странные происшествия, не имеющие, на первый взгляд, логического объяснения. Создается впечатление, что картины или другие произведения искусства словно бы не желают изменять свою географическую принадлежность: теряются, застревают на таможне, ломают график передвижения, «притягивают» различные неприятности на головы отправителей и сопровождающих. Автор этих строк мог бы привести длинный список необъяснимых неурядиц, происходивших в процессе перевозки картин, скульптур и эстампов, отправленных на выставки или проданных иностранным заказчикам. Но как только произведение достигает места назначения — выставочного зала, галереи или частного собрания, — все меняется: произведение «успокаивается», спокойно занимает отведенное для него место. Частота подобных наблюдений заставляет выделить все это как некую особенность, к которой должен быть готов арт-дилер. Если же неприятные и неожиданные происшествия не случаются, то можно лишь благодарить свою счастливую судьбу.

Международные контакты художников вполне естественны и осуществляются благодаря знакомству с иными творческими манерами и особенностями художественных практик. Разноголосый диалог создает пестрое поле новых творческих возможностей и благотворен для развития современного искусства. Художники всегда охотно выставляют свои произведения в других странах и ожидают от такого экспонирования новых оценок творчества и появления плодотворных идей. Художник, устраивая выставку в другой стране, не всегда преследует чисто коммерческие цели. Всякий создатель художественных ценностей, тем более экспериментальных и актуальных, стремится быть увиденным наибольшим количеством зрителей и услышать разнообразные оценки своего творчества.

Примером таких творческих контактов является «Мастер-класс», организованный Т. Семёновой и ежегодно проводимый в Санкт-Петербурге. Под крышей выставочного зала собираются как петербургские художники, так и художники, прибывшие из различных городов и стран, и в течение одного или нескольких дней создают авторские произведения на заданную тему. Свободное общение и возможности непосредственного диалога создают плодотворную атмосферу для творчества и взаимного обучения. Во многих европейских странах подобные мастер-классы давно стали периодической творческой практикой, находящей устойчивую спонсорскую поддержку. Подобную функцию международного художественного диалога осуществляет «Биеннале графики в Санкт-Петербурге», а также ежегодный фестиваль искусств «От авангарда до наших дней», организованные и проводимые в течение многих лет О. Яхниным.

Организация выставок и продажа произведений искусства в других странах требуют специальных знаний и навыков. Для того чтобы заниматься международными выставками или отдельными отправками картин, графики и скульптуры в другие страны и не попасть при пересечении границы в трудное положение, следует хорошо знать таможенное законодательство и международную таможенную практику, уметь правильно оформить сопроводительные документы. Таможенные службы обычно очень дотошно и придирчиво относятся к сопроводительным документам, и малейшие неточности или нарушение принятых форм

могут стать причиной запрета на вывоз или ввоз произведений искусства.

В крупных городах России, в том числе в Петербурге, существует государственная Комиссия по оформлению документов для отправки культурных ценностей за границу. Необходимо заранее ознакомиться с требованиями и следить за их изменениями, чтобы подготовить произведения к прохождению экспертизы в данной Комиссии. Следует отметить, что изменения в правилах подготовки документов происходят весьма часто, что свидетельствует о неразвитости процедуры таможенной экспертизы.

Если производится экспертиза произведений живописи, то необходимо на обратной стороне каждой картины указать фамилию и инициалы автора, размеры живописного произведения, краткое указание техники, в которой оно выполнено, год и место создания. Необходимо заполнить соответствующие документы, в которых перечисляются сведения о художнике, названия его работ и указание страны следования. Необходимо также сделать по две фотографии с проводимых через комиссию произведений, на обороте которых также указать фамилию художника и сведения о картине (размеры, техника, год и место создания) и страну следования.

Произведения скульптуры, авторской керамики, ткачества, художественного стекла, прикладного и ювелирного искусства также должны быть представлены для экспертизы с соответствующими фотографиями и заполненными документами.

Печатная продукция (эстампы) экспертизе не подвергается, рассматривается как сувенирная продукция и свободно вывозится за границу, хотя к сувенирам отнести авторские эстампы вряд ли возможно.

По существующим законам можно вывозить за границы Российской Федерации, выставлять на временных выставках и продавать только произведения, созданные не более ста лет назад. Практически всякое современное произведение искусства может быть вывезено и продано при условии, что автор или владелец против этого не возражают. Современным считается произведение искусства, созданное после 1960-го года. Произведения, созданные до 1960 года, считаются антикварными, и их оформление для провоза за границу осуществляется по иным правилам.

В некоторых странах существует стоимостной ценз, ограничивающий права на вывоз произведения искусства за границу. Так, в Великобритании стоимостной рубеж — 120 тыс. фунтов стерлингов. Картины, стоимость которых выше этой суммы, не могут вывозиться из страны.

По существующему законодательству Российской Федерации, как художник, так и владелец имеют право беспошлинно вывозить современные произведения искусства за границу, оплатив лишь стоимость экспертизы. При заполнении таможенной декларации необходимо указать в соответствующей графе, что вывозятся произведения современного искусства, и предъявить разрешение на право вывоза. Трудности могут возникнуть при обратном ввозе.

Чтобы подтвердить свое авторство на ввозимые обратно произведения, художнику следует сохранить копии документов, сделанных для вывоза. В противном случае они могут рассматриваться как товар, с которого взимается пошлина в размере 30 % от стоимости. Сложности могут также возникнуть в том случае, если произведение создано художником за границей и ввозится им в свое отечество. Все эти трудности возникают из-за несовершенства и негибкости таможенного законодательства, а также из-за устаревших представлений об авторском праве. Господствует распространенное заблуждение, что художественное произведение — это, прежде всего, достояние государства, а не авторская собственность. В результате права автора как субъекта творчества постоянно нарушаются.

Благополучное пересечение границы еще не означает, что все неприятные процедуры, связанные с вывозом произведения искусства, окончены.

Российский художник, приехавший, например, в Германию со своими живописными произведениями, может неожиданно быть задержан германскими таможенными службами сразу после прохождения паспортного контроля. Причиной новой проверки являются холсты, свернутые в рулон или связанные на подрамниках. Если художник не представит удовлетворительных объяснений приезда с картинами, подтвердив это документами (например, приглашение для участия в выставке или творческого обмена), он может быть подвергнут принудительной уплате пошлины, размер которой не всегда четко установлен.

Таким образом, некоторые государства регулируют ввоз произведений иностранных художников, составляющих конкуренцию местным авторам и наводняющих своими работами местный рынок искусства. В действиях таможни есть определенный резон, поскольку художники, приезжающие в другую страну и продающие здесь свои произведения, как правило, не декларируют доходы и не платят налоги. Въездная пошлина, взимаемая с них при пересечении границы, частично компенсирует эту неуплату.

Отмеченные трудности и нерешенные проблемы не снимают значения межкультурного художественного диалога, стремления к универсальному и прозрачному обмену, выступающему естественным проявлением общемирового художественно-культурного процесса.

Закономерности обращения художественных ценностей предопределяют важную роль экспертной оценки произведений искусства. Современный художественный рынок нуждается в произведениях, подлинность которых подтверждена и стоимость определена. Первичной процедурой оценки выступает экспертиза произведения, которую можно определить как особый вид профессиональной деятельности по установлению соответствия объективных данных произведения искусства тому, что сообщает о нем художник или владелец. Так, художнику, как уже говорилось, свойственно преувеличивать стоимость своего произведения, но галеристу следует дать объективную оценку, не зависящую от эмоционального отношения и личной заинтересованности в результатах экспертизы. Результатом экспертизы выступает оценка произведения и его экспертное заключение. Эксперт проверяет подлинность произведения, время создания, принадлежность руке того или иного художника. Сутью деятельности эксперта является идентификация, установление статуса произведения, формулировка первичных сведений о нем. Эксперт должен обладать большим опытом работы, высокой искусствоведческой квалификацией, «насмотренным глазом», быстро и основательно определять подлинность произведения. Экспертиза делается в короткие сроки, в некоторых случаях — немедленно, поэтому она выступает оперативным этапом в изучении произведения, востребованного художественным рынком. Итогом экспертизы является установление справедливой

стоимости произведения. Последняя фиксируется в документе, за который эксперт несет полную ответственность.

Следующим этапом может стать атрибуция. Действия специалиста по атрибуции направлены на уточнение вопросов авторства, если таковые возникают, его состояния и иных особенностей произведения. Но атрибуция, в отличие от экспертизы, производится более основательно и требует специальных знаний, а возможно, и привлечения специальных приспособлений и других специалистов в данном виде искусства, знающих манеру данного художника. Результаты экспертизы и атрибуции могут не совпадать. Известны случаи, когда произведения, приобретенные коллекционером или музеем по рекомендации авторитетного эксперта, впоследствии меняют свое авторство. Так, в результате многолетней атрибуции, известный портрет Антонио Брокардо кисти Джорджоне из Будапештского музея семь раз менял авторство. Иногда на пересмотр авторства уходят годы кропотливых исследований. Правда, такие пересмотры касаются в основном произведений антикварного искусства, поскольку главным специалистом по атрибуции современного произведения выступает сам художник. Например, были случаи подделки произведений петербургского художника А. Белкина, и тогда сам автор, при обращении к нему экспертов подтвердил факт подделки.

Эксперт берет на себя большую меру моральной ответственности за объективную оценку произведения. Кроме опыта и академических знаний, он должен обладать острой интуицией, чувством подлинности произведения, особым художественным видением и бескорыстием. От широты и точности взгляда эксперта, его объективности зависит новая жизнь подлинного произведения искусства и его верная оценка.

Только после тщательной экспертизы и атрибуции, произведенных в галерее, можно превращать произведение в товар и пускать его в процесс культурного и товарного обращения.

ЭКОНОМИКА ГАЛЕРЕИ

Директор галереи, как бы он ни был зависим от внешних обстоятельств, чувствует себя свободным предпринимателем. Он самостоятельно набирает штат работников,

устанавливает им заработную плату, составляет бизнес-план, рассчитывает бюджет, предполагает сделать необходимые накопления, приобрести оборудование, создать собственную коллекцию произведений искусства, планирует будущие выставки и акции. Галерист вычисляет величину возможной прибыли и устанавливает степень рентабельности своего предприятия.

Как уже говорилось в разделе «Организация художественной галереи», галерист приглашает на работу в галерею сотрудников, подходящих по своим деловым и психологическим характеристикам. Для поиска сотрудников можно дать объявления в соответствующие печатные издания, обратиться за рекомендациями к другим галеристам, но также можно поискать их среди выпускников или учащихся университетов по профильным специальностям. Не следует приглашать на работу художников, поскольку их суждения о собратьях по профессии, как правило, субъективны. Художники, становясь сотрудниками галереи, будут влиять на стратегию и выставочную политику, активно предлагать для экспозиции свои произведения, подавлять своих конкурентов.

Именно в художественной галерее представленное произведение искусства «делает свои первые шаги» как специфический товар. В цивилизованном промышленном обществе товарный обмен происходит, как известно, в специально отведенных для этого местах — магазинах. Редко кому придет в голову отправиться непосредственно на мясокомбинат и покупать там вырезку для бифштексов. Точно так же приобретение картин, рисунков или керамики для домашней коллекции обыкновенно происходит не в мастерской художника, а в галерее или в художественном салоне, несущих ответственность за художественное качество и подлинность представленных произведений. Естественно, галерея, как и любое коммерческое предприятие, нуждается в правовом статусе, общественном признании, хорошей репутации.

Правовой статус галереи определяется существующим законодательством и подпадает под рубрику «малое предприятие». Общественное признание может выражаться даже в небольшом количестве постоянных клиентов, регулярно посещающих выставки, различные мероприятия

галереи и иногда покупающих произведения искусства. Репутация галереи отражается в частоте и тоне печатных публикаций, теле- или радиопередач, посвященных вернисажам и выставкам. Репутация складывается из мнения знатоков, коллег-галеристов, кураторов, арт-дилеров, коллекционеров и художников. Так называемая арт-номенклатура определяет статус не только современных произведений, но и статус галерей. Это элитарное сообщество, состоящее из крупных и успешных галеристов, а также руководителей художественных музеев, художественных критиков, искусствоведов, кураторов, устанавливает в быстро меняющемся пространстве современного искусства неписаные законы его функционирования и конвенциональную «шкалу ценностей». Такая негласная и институционально неоформленная группа необходима в связи с тем, что в современной художественной культуре принципиально отсутствуют какие-либо объективные критерии оценки произведений или же они весьма относительны. Окончательная объективная оценка придет спустя многие годы. Арт-номенклатура является регулятором этих современных оценок. В ее среде вырабатываются выставочные, экспозиционные, музейные стратегии, конвенциональные критерии, авторитетные мнения, условия и признаки качества современных произведений, акцентируется внимание на определенных художниках, создается повышенный общественный интерес, повышается или понижается их рейтинг, создаются «звезды». В какой-то мере формирование арт-рынка ориентируется на тенденции изменений художественных вкусов у ценителей современного искусства. Однако арт-номенклатура сама стремится диктовать и формировать направление этого вкуса и моду на определенные типы и стилистику арт-продукции. Фактически арт-номенклатура является единственным руководителем и законодателем процесса современного обращения произведений искусства и формирования поля современного искусства. Вне русла идеологии арт-номенклатуры и без ее одобрения галеристу, куратору или художнику невозможно попасть в высший эшелон современного международного арт-сообщества. Не следует путать арт-номенклатуру с околохудожественной тусовкой, не имеющей авторитета и зачастую собственного мнения.

Экономика галереи, находясь в едином потоке художественного обмена, зависит от уровня престижа и условий нахождения в мейнстриме современного искусства и внимания арт-номенклатуры. Галерист, естественно, не должен подчинять свою политику требованиям моды, но знать и учитывать ситуацию и особенности обращения произведений искусства необходимо. Каждый галерист должен помнить, что успех его галереи зависит от малого — от отношений его, прежде всего, с художниками, которые должны быть предельно корректными. Так, случаи заниженных выплат художникам за проданные произведения или задержки таких выплат могут отрицательно сказаться на имидже галереи и ее владельца. Финансовая корректность должна быть важнейшим принципом и гарантом последующих успехов. Главными распространителями и создателями информации о статусе галереи и авторитете галериста всегда будут именно художники.

ПОДГОТОВКА И ПРОВЕДЕНИЕ АУКЦИОНА

Директору галереи может представиться случай выступить в роли аукционера, а галерея может стать площадкой для аукциона. Однако для чистоты процедуры галеристу следует приглашать специалиста, имеющего опыт в подобного рода акциях.

История первых аукционов произведений искусства восходит к XVIII веку. В XIX веке в Москве и Петербурге аукционы по продаже мебели, домашнего скарба и произведений искусства становятся обычным делом. Но специальные художественные аукционы появляются только в конце XIX века. Сегодня эта форма товарного обращения произведений искусства становится весьма распространенной.

Аукцион — способ продажи предметов, на которые существует повышенный спрос, и, следовательно, он происходит в условиях конкуренции покупателей. Аукционные продажи основаны на рыночных отношениях, при которых продавец хочет получить максимальную цену, а покупатель заплатить наименьшую. Особенностью аукциона является то, что цены устанавливаются не продавцом, а покупателями, но продажа осуществляется по правилам, установленным продавцом. Аукционер, как правило, не

распоряжается собственностью, выставленной на торги, но выступает посредником между продавцом и покупателем.

Существует несколько типов аукционов; приведем лишь те, которые могут быть отнесены к процедуре продажи произведений искусства.

«Онлайновый» аукцион проводится в режиме Интернета в течение нескольких дней. Виртуальное участие покупателей расширяет его географию и собирает максимальное количество участников. «Онлайновые» аукционы, а также аукционы с непосредственным участием, в свою очередь, подразделяются на несколько видов. Самые распространенные — «прямые» аукционы («английские»). Они проводятся с гласным поднятием цен. Торги начинаются с минимальной цены, которая поднимается по шагам аукциона, и произведения достаются назвавшим максимальную цену. Торги не заканчиваются продажей в том случае, если не достигнуты резервные цены.

Другая разновидность — аукционы «обратные». Здесь покупатели выставляют запросы на требуемые произведения искусства, а продавцы (галеристы) соревнуются между собой, предлагая лучшую цену и условия продажи. «Голландские» аукционы — это оптовые аукционы, на которых галеристы могут выставить несколько произведений искусства одновременно. Выигравшие покупатели платят только минимальную из выигравших цен.

Главные особенности «аукционов янки» («дискриминационные») —закрытые ото всех участников торги. Произведение искусства достается покупателю, назвавшему наивысшую цену. Каждый участник подает только одну заявку, поэтому необходима тщательная подготовка, в процессе которой определяется объективная цена произведения и способность ее заплатить. «Закрытый» аукцион состоит из двух этапов — подачи заявок и определения победителя. Существуют также «приватные» аукционы (VIP-аукционы), в которых участвуют избранные покупатели — возможно, хорошо знакомые галеристу коллекционеры или покупатели, имеющие специальную аккредитацию. Ставки принимаются в течение строго ограниченного времени, и величина ставок держится в секрете. Участник имеет право сделать только одну ставку.

Вид аукциона выбирается в соответствии с обстоятельствами, количеством участников, особенностями произведений и ценами на них.

Аукцион представляет собой особую форму товарного обращения художественных произведений. По словам Ж. Бодрийяра, спецификой аукциона произведений искусства является обмен всеобщего эквивалента (денег) на «чистый знак, то есть на картину» [11, с. 124]. Исходя из таких особенностей, ценностью наделяется не количество денег, истраченных в ходе торгов, соответствующее потребительской стоимости, а «трата», похожая на праздничную покупку, не имеющая практической пользы, знак престижа, выражение приращения символического капитала. Аукцион искусства собирает адептов, занимающихся разрушением экономической стоимости ради прироста символической стоимости абсолютных ценностей и ценностей престижа. Именно на авторитетных аукционах формируется объективная величина символического капитала и цена произведения.

Очевидно, что аукциону, для того чтобы он был успешным, должна предшествовать широкая рекламная кампания с участием СМИ. Следует непременно напечатать каталог произведений, представленных на торги, с подробным указанием авторства и реквизитов (техника, место и дата создания), а также начальной цены. Указывается также происхождение произведения и его экспертная оценка. До начала торгов следует принять «Положение об аукционе» — документ, состоящий из ряда статей, отражающих общие положения аукциона, специфику лотов и ценообразования, возможность участия в торгах, порядок их проведения, а также процедуру расчетов.

В первой статье «Положения об аукционе» сообщается дата, место и устроитель торгов, которым может выступать, например, галерист или общество галеристов, взявших на себя ответственность за проведение этого мероприятия. Сообщается также, что предметом аукциона является продажа произведений искусства по максимально возможной цене, которую готовы заплатить участники торгов. Каждое произведение предлагается к аукционной продаже отдельным лотом. В Положении следует указать, является ли аукцион открытым мероприятием для всех желающих

принять участие или закрытым — только для специально приглашенных, допускается ли освещение торгов в прессе и возможна ли фото-, кино- и видеосъемка процесса торгов.

Во второй статье указывается, чьей собственностью являются лоты — авторов, коллекционеров или же каких-либо иных владельцев, кто участвовал в отборе произведений, и по какому принципу они отбирались. Также следует указать степень подлинности, привлекая при этом мнения экспертов. При подборе произведений необходимо внимательно следить за тем, чтобы в процессе торгов не были нарушены авторские права художников.

В данной статье следует сообщить также о выдаче победителям торгов соответствующих сертификатов, подтверждающих подлинность, авторство и продажную стоимость приобретаемых произведений. Сертификаты выдаются победителям после полной оплаты выигранных лотов.

В третьей статье сообщается о порядке участия в аукционе. Например, предполагается регистрация специально приглашенных участников торгов или присутствующих по своему желанию. Участникам аукциона следует удостоверить свои личности и подтвердить полномочия соответствующими документами. Все зарегистрированные участники торгов обладают равными правами и могут участвовать в разыгрывании любого лота.

Участники торгов получают таблички с индивидуальными номерами и несут полную финансовую ответственность за участие своих номеров в процессе торгов. Секретарь, ведущий аукцион, обладает правом отстранения от торгов любого участника, нарушившего правила ведения аукционных процедур. Отстраненный от торгов участник обязан немедленно покинуть аукцион.

В «Положении об аукционе» говорится об информативном обеспечении мероприятия. Участники торгов должны иметь возможность предварительно, за несколько дней до аукциона, посетить выставку представленных произведений, получить прайс-листы с начальными ценами, ознакомиться с каталогом, узнать о правилах проведения торгов и порядке получения выигрышных лотов. Участники имеют право получить любую информацию о произведениях, их возможных перемещениях до поступления на аукцион и художниках, их создавших. Важно проследить, чтобы

на торги не были выставлены произведения, находящиеся в розыске. Предварительно произведения подвергаются экспертизе. Это делается, чтобы выявить подлинность информации о выставленном на торги произведении. Эксперты выясняют подлинность произведения, его статус. Экспертиза делается быстро и оперативно. Мастерство эксперта приобретается долгой практической деятельностью — не только работой в музее, но и повседневным участием в живом движении произведений на рынке искусства.

Успех аукциона впрямую зависит от искусства его проведения. Аукционисту и секретарю аукциона отводится почетное место. От их умения удачно расположить лоты, от компетентных и находчивых комментариев к экспонируемым произведениям, чуткости к настроению аудитории зависит большая доля успеха. Устроителю не следует выполнять роль аукциониста. Его заинтересованность в исходе торгов слишком очевидна и вызовет подозрение в пристрастности комментариев и проведения процедур. В то же время аукционист должен хорошо понимать специфику художественного аукциона и не применять приемов, уместных при продажах продуктов питания или бижутерии. Следовательно, во избежание случайных курьезов, на роль аукциониста нужно подбирать человека со специальной художественной подготовкой и опытом аукционных продаж.

Аукционист проводит торги поочередно по лотам, а по завершении торгов по каждому лоту объявляет номер победителя и конечную цену представленного произведения. Аукционист и секретарь торгов выступают полномочными представителями устроителя, объявляют о начале и завершении торгов по каждому лоту, объявляют номера победителей, подписывают с победителями торгов протоколы по выигрышным лотам, контролируют действия участников аукциона, разрешают возможные спорные ситуации. Замена аукциониста и секретаря в ходе торгов не допускается.

В «Положении об аукционе» обязательно уточняются вопросы ценообразования в ходе торгов. Так, до начала аукциона объявляется начальная (стартовая) цена лота, с которой начинается торг. Также принимается во внимание и фиксируется «текущая» цена — последняя максимальная цена, названная в процессе торгов. В течение торгов «начальная» цена, повышаясь на шаг, превращается

в «текущую» цену. Но если после троекратного повторения аукционистом «текущей» цены никто из участников торгов не объявил большую цену — «текущая» цена превращается в «конечную» цену.

Аукцион предполагает свободное состязание за обладание произведением искусства всех участников торгов. Они могут осуществить свое соперничество с помощью «шага» аукциона. Под «шагом» аукциона понимается минимальное увеличение текущей цены, которое может объявить любой участник по данному лоту. «Шаг» аукциона объявляется перед началом торгов и, как правило, составляет $10 (условных единиц). В процессе торгов «шаг» может увеличиваться. В отечественном арт-бизнесе сложилась традиция производить расчеты в долларах США или в рублях по действующему курсу обмена.

Проведение аукционных торгов должно быть подчинено установленному порядку и начинаться в точно назначенное время. Об открытии аукциона объявляет секретарь и представляет собравшимся аукциониста. Аукционист, в свою очередь, представляет произведение искусства, назначенное к первому лоту, и объявляет его стартовую цену. Аукционист сообщает собравшимся о художественных достоинствах и особенностях произведения, говорит о художнике, его создавшем, сообщает сведения о происхождении произведения. Чутко улавливая атмосферу аукциона, ведущий делает необходимые акценты и выдерживает паузы, давая возможность зрителям подумать и сделать необходимый выбор. Участники, согласные приобрести лот по названной цене, поднимают карточки с номерами. Аукционист называет номер той карточки, которая, по его мнению, появилась первой, и спрашивает: «Кто больше?» Участник, желающий торговаться дальше, поднимает свою карточку с номером. Аукционист его замечает и объявляет новую «текущую» цену, отличную от первоначальной на один шаг и номер карточки торгующегося. После чего вновь спрашивает: «Кто больше?» Данная процедура повторяется до прекращения повышения цены, и владелец последнего номера объявляется победителем. Аукционист трижды повторяет цену и провозглашает: «Продано участнику № ...» В том случае, если после объявления аукционистом начальной цены ни один участник не заявил о готовности приобрести лот, данный лот снимается с торгов.

Победитель торгов обязан подписать протокол об окончании торга, договор торгового обращения лота и уплатить устроителю аукциона задаток в размере оговоренного процента от начальной цены (например, 20 %). В случае отказа победитель теряет право на приобретение лота и дальнейшее участие в аукционе и должен немедленно его покинуть. Право на приобретение лота переходит к участнику, назвавшему последнюю текущую цену. Если он по какой-либо причине отказывается приобрести лот, торги по данному лоту объявляются несостоявшимися, а лот повторно выставляется на продажу в самом конце торгов.

Если на аукционе возникает спорная ситуация и стороны не могут прийти к согласию, секретарь аукциона имеет право объявить перерыв (на 15 минут), после чего торги возобновляются.

После проведения торгов по всем лотам секретарь аукциона объявляет о завершении аукциона. Завершение аукциона может быть отмечено музыкальным концертом и фуршетом.

Возможно также заочное участие в аукционе. В этом случае секретарь аукциона знакомится с документами доверенных лиц или с документами, в которых указаны максимальные цены по конкретным лотам, и учитывает их в процессе торгов.

В «Положении об аукционе» следует указать сроки и форму оплаты выигрышного лота и способ его передачи новому владельцу. Как правило, устроитель заинтересован в скорейшей передаче денег (например, в течение трех дней). После оплаты произведение искусства передается выигравшему участнику или доставляется по указанному адресу за счет устроителя. Однако победитель торга может произвести оплату сразу после прекращения всех торгов и тут же, на месте, получить произведение искусства с соответствующими сертификатами, удостоверяющими его подлинность и качество.

В случае неуплаты в назначенный срок окончательной цены за выигранный лот (например, более 10 дней), устроитель аукциона вправе по своему усмотрению расторгнуть договор о приобретении произведения и, известив победителя торга, удержать в свою пользу уплаченный задаток.

Обычно в «Положении об аукционе» оговаривается обязательство сохранять конфиденциальность и не разглашать

информацию об участниках торгов (например, в течение трех лет). СМИ и иным лицам может быть представлена лишь общая информация о результатах торгов, без конкретных данных об участниках и победителях аукциона.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК СИМВОЛИЧЕСКИЙ КАПИТАЛ

Стоимость и цена произведений искусства принципиально отличаются от стоимости и цены других продуктов человеческой деятельности. Стоимость картины или скульптуры не может определяться количеством труда, а также часов, дней, месяцев и лет, затраченных на их создание. Иначе самые усердные художники создавали бы самые дорогие картины и высекали самые ценные скульптуры. В художественной практике, как правило, бывает наоборот. Иной художник месяцами и годами упорной работой стремится достигнуть желаемого — воплощения в материале искусства идеального образа или сюжета. Однако упорный труд не всегда увенчается желаемым результатом.

Истинный творец, несмотря на внешний успех, очень часто остается не удовлетворен созданными произведениями и стремится к более точному воплощению замысла. Известно, что многие великие мастера уничтожали свои произведения, видя в них слабую копию поставленных задач. Так, К. Сомов систематически производил «ревизию» своих работ и уничтожал картины и рисунки, а знаменитые акварели М. Врубеля к «Демону» М. Лермонтова комкались и выбрасывались автором в мусорную корзину как неудачные, но были спасены учениками. Между тем цены на подготовительные рисунки и эскизы великих мастеров порой выше законченных произведений средних художников. Так, начальная цена рисунка, например, Пикассо достигает на аукционах нескольких десятков тысяч долларов, а его холсты, которые великий маэстро часто писал за один день, — миллионов. К слову сказать, Пикассо оказался рекордсменом по абсолютной цене одной картины: в мае 2004 года его «Мальчик с трубкой» был продан за 104 миллиона 168 тысяч долларов, а в 2010-м картина «Обнаженная на фоне бюста и зеленых листьев» была продана более чем за 106 миллионов долларов. Пикассо оказал-

ся самым дорогим художником всех времен и народов. Его 65 живописных произведений оцениваются в совокупности в 1,1 миллиарда долларов и попали в список 500 ценнейших картин мира.

По словам директора представительства «Christie's" в России Стивенсона, сегодня можно с уверенностью говорить о подъеме арт-рынка. На фоне финансового кризиса в 2008 году продажи аукционного дома сократились на 20 %, такое же падение постигло их и в 2009 году, однако сейчас, указывая на торги 2010 года, утверждает Стивенсон, «рынок возрождается после кризиса, и это — объективная реальность. Например, торги старых мастеров, которые были проведены в начале декабря, стали самыми успешными за всю историю аукциона». Вечерние и дневные продажи в совокупности принесли 71,7 миллиона фунтов, из которых 29,2 миллиона принес рисунок Рафаэля, а 20,2 миллиона — портрет, написанный в 1658 году Рембрандтом. Не менее успешными стали и торги импрессионистов и модернистов, а также современного искусства, прошедшие в феврале 2010 года и принесшие в общей сложности около 250 миллионов долларов.

Подъем во многом обусловлен тем, что аукционы начали проводить «кураторские торги, то есть отбирать произведения более тщательно и делать ставку на шедевры, приносящие сегодня больше денег, чем до кризиса. Кроме того, многие первоклассные вещи появляются на рынке впервые.

Таким образом, аукционные продажи шедевров красноречиво демонстрируют, что стоимость произведения искусства нельзя рассматривать как меру труда, затраченного на его создание. Однажды Рубенс на заданный ему вопрос, почему его работы так дороги, ответил, что они компенсируют своей высокой ценой менее удачные живописные опыты других живописцев. Высокая степень таланта и художественной искусности создают высокую меру стоимости даже второстепенной или подготовительной работы. Большой ценностью обладают произведения именно великих мастеров, отмеченные глубоким проникновением в суть изображаемого, высоким уровнем мастерства, новизной видения мира. Однако как определить меру таланта и что выделяет шедевр среди произведений средней руки? Как отличить величину стоимости от цены?

Ответы на эти вопросы можно найти в сфере исследования поля искусства. Следует отдельно рассматривать поле формирования стоимости и поле формирования цены. Разделяющим их порогом становится арт-рынок и законы его функционирования. О другом аспекте этого соотношения уже говорилось.

Особенности труда художника и специфика его творческого продукта позволяют пристально рассмотреть весь процесс деятельности. Современные трактовки имеют тенденцию исследовать прагматический смысл всего процесса. Внимание данной проблеме уделяет, например, П. М. Менгер в статье, опубликованной в журнале «Арт-менеджер» [39]. Действительно, социологическая и экономическая теории дают развернутую картину деятельности и социально-экономического функционирования людей различных профессий, чьи мотивы адекватны законам производства товара и получения прибыли. Художник иначе вовлечен в эту универсальную общественную схему. Так, свои особенности имеет временной вектор карьеры художника, в котором особую роль играет раннее проявление способностей. Как правило, талант обнаруживает себя достаточно рано, и для этого не требуются долгие годы освоения профессии. Последующая шлифовка мастерства не имеет ничего общего с фактом спонтанного раскрытия, но расширяет творческий диапазон и воспитывает специальное видение мира. Многие художники признаются, что рано испытали позыв к творчеству, а годы учебы лишь увеличили возможность осуществления первоначальной установки. Некоторые даже сожалеют о том, что прошли обучение, полагая, что оно уничтожило свежесть непосредственного художественного восприятия и умение его выразить.

Молодой художник-профессионал способен быстро приобрести репутацию хорошего мастера, достичь первого успеха, но изменения рынка не менее быстро могут сместить шкалу интереса, и недавний успех окажется в прошлом. Но также возможно, что деятельность серьезного художника станет фактором исключительного творческого долголетия.

С точки зрения бизнеса художника можно назвать самостоятельным предпринимателем, вступающим в рыночные отношения на свой страх и риск. Его труд характеризуется

такими чертами, как способность создавать продукцию на продажу, мотивация к профессиональной независимости, чувство личного достижения успеха, выбор собственного темпа деятельности. Интровертивная (ориентированная на свой внутренний мир) форма деятельности отделяет его от иных творческих профессий, связанных с групповой деятельностью (артистов и музыкантов). Все эти черты характеризуют художника как самостоятельного и квалифицированного специалиста, способного успешно вести свой бизнес. Между тем, несмотря на эти свойства, художники, согласно ряду исследований, имеют наименьшие доходы среди гуманитарной интеллигенции. Так, по исследованиям американских социологов, процент бедности среди художников выше, чем среди представителей других профессий. Многие художники ищут дополнительные заработки, впрямую не связанные с их творчеством. Между тем престиж положения художника все равно достаточно высок. Отсутствие регулярного заработка компенсируется свободным образом жизни. Риски, связанные с карьерой художника, невысокий уровень доходов не удерживают молодых людей от данного занятия; напротив, количество тех, кто выбирает эту сферу деятельности, постоянно растет. Об этом свидетельствуют громадные конкурсы в вузы, где преподается изобразительное искусство. Следовательно, художественное творчество обладает какими-то чрезвычайно притягательными, нематериальными мотивами.

Известно, что на арт-рынке движутся огромные деньги. Так, на 2005 год мировой рынок искусства исчислялся 22 миллиардами долларов (Institutional investor, 2005). Но эти деньги сконцентрированы в обороте малого числа произведений наиболее успешных профессионалов, тогда как большинству уготована скромная судьба зрителей чужих успехов. Большинство художников существуют в условиях высокой степени неопределенности, не могут сделать точный прогноз о своих будущих доходах. Однако надежда завоевать славу и признание слишком сильна. Художника вдохновляют поставленные цели и надежды на высокую общественную оценку творчества.

Привлекательность и нематериальные выгоды бытия художника проявляются в высоком уровне личной независимости, в ориентации на личную инициативу и способности,

на чувство удовлетворения от собственного труда, на свободный график жизни, отсутствие служебной рутины, на чувстве сплоченности и профессионального ощущения сообщества, на почетность и престижность положения успешных художников. Если многие деятели культуры регулярно получают заработную плату за свой труд, то независимые художники имеют более высокий уровень нематериального удовлетворения, но более низкий уровень средних доходов.

Чтобы обеспечить себя сносным доходом, многие совмещают свою работу с другими профессиями. Знаю одного талантливого и активного петербургского художника, который зарабатывает на жизнь, работая маляром. Парадоксально, но его произведения, новаторские и отмеченные знатоками, украсившие многие коллекции, однажды, по результатам опроса среди посетителей выставки в Манеже, оказались на последнем месте.

Основой успеха художника выступает талант, но даже небольшая разница в уровне и особенностях таланта могут сказаться в значительном различии доходов внутри сообщества. Большие способности и возможности имеют своим итогом материальное вознаграждение, возрастающее в геометрической прогрессии. Внимание к произведениям более талантливого художника и постоянные заказы становятся результатом его заметности и вызывают последующую реакцию художественного рынка. Так, в петербургских галереях постоянно встречаются произведения одних и тех же наиболее успешных художников. Если талант подкрепляется хорошей репутацией, то успешность художника также резко возрастает. Узкий слой экспертов, определяющий профессиональный успех, основывает свои суждения на многих составляющих творчества и поведения художника, в которые входят не только его успешные выставки, но и, например, пунктуальность в соблюдении договоров, общительный характер, способность идти на уступки, предсказуемость поведения. Оценки таланта и успех, таким образом, зависят от многих черт профессионального поведения.

Процесс художественного творчества проходит несколько стадий. Он стимулируется мотивировкой мастера на преодоление ситуации большой степени неопределенности, напряженных усилий воображения и труда, а также субъективным ожиданием наслаждения от удачных творческих

результатов. Отсутствие жестких стереотипов и шаблонных решений придает художественному творчеству, да и всей жизнедеятельности художника огромную социальную ценность. Художник культивирует способность находить верное решение в ситуации неопределенности и непредсказуемости. Вариации художественных открытий повергают его в состояние неуверенности. Художник чаще всего не уверен, что сможет выразить задуманное и не всегда знает, что он создал. Ценность фундамента специального образования становится, таким образом, весьма условной. Экстремальность проблемной ситуации творчества не снимается отсылкой к традиционным решениям. Решить задачу с помощью наработанных приемов не всегда удается. Для этого необходим творческий прорыв, художественный инсайт, которому невозможно научить и который трудно предугадать.

Художника всегда подстерегает риск неудачи, и многие члены этого профессионального сообщества психологически готовы к бесплодному исходу напряженного труда. Творческое бесплодие бывает как реальным, так и мнимым. В первом случае художник, смирившись с неудачами, превращается в ремесленника, изготовителя сувенирной продукции или меняет профессию. Во втором случае художественные задачи, поставленные автором, могут быть слишком высокими и не соответствовать его возможностям. Они требуют значительного и длительного напряжения. Это противоречие может становиться предметом духовных и нравственных мучений — «мук творчества», но в результате этих мук может появиться гениальное произведение.

В искусстве рельефнее, чем в других сферах культуры, проявляется та его сторона, которая воспринимается субъектами художественной деятельности. Бытие произведения искусства — это то, как его воспринимают, то есть оно проявляется символически. Произведения искусства существуют в мире именно в своем воспринимаемом, интерпретируемом, символическом бытии. Способность видеть произведение искусства, отметить его действительные достоинства отличает знатока от профана.

Понятие «символического капитала» [12] объясняет специфические особенности процессов товарного обращения произведений искусства. Если природа обычного капитала кроется в таких качествах, как полезность, способность

удовлетворять практические потребности человека в пище, тепле, жилище, средствах передвижения или во владении недвижимостью, то символический капитал представляет собой одну из форм «неэкономического интереса», связанного с ценностями особого рода.

Эти ценности могут выражаться, например, в «накоплении» престижа, признании знатоков и коллекционеров, общественного мнения, в ощущении духовного комфорта. Этого же рода символическая ценность свойственна произведениям искусства.

Художник, наделенный талантом, от природы одарен способностью создавать символический капитал. Талант, как известно, стремится к своей реализации, к созданию произведения, которое впоследствии будет включено в процесс обращения в поле искусства.

Получение специального художественного образования, обучение в любительской студии или под руководством мастера открывают возможности прироста символического капитала. Можно сказать, что знания и умения, вложенные в ученика преподавателем, — это инвестиции, которые позднее принесут прибыль. Мастерство шлифуется годами ученических штудий, обучением различным приемам овладения материалом искусства, способностью художественно мыслить, умением адекватно воплощать в формах конкретного искусства продукты творческого воображения. Талант и мастерство зрелого художника способны создавать символический капитал искусства, который, в свою очередь, конвертируется в экономический капитал.

Экономический и символический капитал тесно связаны друг с другом и не всегда различимы. Поступки, содержащие в своей основе символический интерес, способны порождать непосредственные материальные последствия. Так, репутация честного человека предоставляет ее обладателю реальные перспективы хорошего трудоустройства и уважения в обществе, а оскорбление чести и достоинства может повлечь за собой материальную «сатисфакцию». Преломлением символического поведения художника выступают тонкие правила поведения, следование которым способно привести его к успеху и известности. Он должен знать, как вести себя с галеристами, критиками, артдилерами, другими художниками, с кем общаться и кого

избегать, на каких выставках бывать, а от каких держаться подальше. Эти и многие другие символические стратегии становятся непременным условием приобретения и накопления символического капитала. Не только талант художника, но и его символическое поведение получают материальное вознаграждение в виде высоких цен на произведения и популярности. Так, художники, находящиеся на высших ступенях рейтинга, никогда не согласятся сделать выставку в неизвестной или только что открывшейся галерее, справедливо полагая, что это может нанести ущерб их репутации. Между тем участие в благотворительной акции, не приносящей прибыли, может значительно поднять имидж художника и интерес к его произведениям. Иногда возможен эпатаж, шокирующий профанов, но интригующий галеристов, коллекционеров и ценителей. Так, например, Давид Бурлюк специально устраивал на своих выставках скандалы, привлекавшие журналистов и любопытных. С. П. Дягилев был очень доволен провалом первого балета «Парад», поставленного им в Париже. Провокация в искусстве становится стимулятором интереса.

Особенность процессов, происходящих в поле искусства, в том, что они способствуют выдвижению одних художников и временному забвению других. Галерист становится одной из центральных фигур в процессе актуализации художника и конвертации символического капитала в экономический. Вводя художника в контролируемое пространство галереи и рыночные отношения, в векторы экспозиций и выставок, галерист выстраивает его нарративный и мифологический имидж, иногда, впрочем, применяя стратегию «блефа». Символический капитал и его интенсивный прирост находятся в прямой зависимости от частоты товарного оборота произведений художника, являющейся непосредственным показателем актуальности.

Художественный интерес — чуткий индикатор актуальности произведения — формируется в поле искусства и выступает подчас характеристикой его пределов. Утрата интереса к произведению искусства равна утрате его актуальности и потере символического капитала — возможно, с трудом заработанного.

В то же время интерес может быть результатом некоторого родства, связанного с идентичностью, сходством позиций

в разных полях. Так, художники-нонконформисты неизменно вызывали острый интерес у критически настроенной части советской интеллигенции, стремившейся приобрести картину, в которой отразились близкие ей настроения и идеи. Именно художественный интерес становится проводником в поле искусства, направляя агента (галериста, куратора, коллекционера, арт-критика, аукционера) по складкам художественного пространства. Поэтому галеристу следует всегда заниматься теми художниками, чье творчество созвучно его вкусам и, наоборот, стараться избегать сотрудничества с теми, чьи картины вызывают у него чувство отторжения.

В современной науке об искусстве получили распространение различные теории определения искусства. Согласно «теории конвенции» Г. Беккера, произведение искусства может быть понято как результат координационной деятельности всех субъектов, чье сотрудничество необходимо для того, чтобы данный объект стал произведением искусства. «Институциональная теория искусства» Д. Дики называет произведением искусства такой результат человеческой деятельности, который в мире искусства признается «произведением» [2, с. 154]. Данные теории акцентируют внимание на субъективном факторе признания произведения искусства группой заинтересованных людей, но не учитывают объективных отношений, образующих структуру поля искусства и происходящих в нем процессов. Эти теории, по остроумному определению Ж. Бодрийяра, отражают «искусство сговора» [11]. Действительно, создание корпоративных коллекций современного искусства какой-либо финансовой или промышленной структурой опирается часто на советы одного из сотрудников корпорации, объявившего себя специалистом. В результате большие деньги тратятся на приобретение очень средних и даже слабых произведений.

Теория «поля искусства» П. Бурдье представляет собой рассмотрение веера сил, воздействующих на всех субъектов, вступающих на его территорию. Данная теория учитывает не только субъективные стремления и амбиции агентов поля, но и действия объективных силовых векторов, возникающих в нем и выражающих собой базовые процессы и общее направление движения культуры. Воздействие

таких сил на художников осуществляется по-разному и зависит от многих позиций, включая уровень притязаний, талант, социальные амбиции, уровень развития вкуса, происхождение, образованность, общий климат культурного развития и место в межкультурном диалоге.

Исследование особенностей этих позиций упирается в исследование психологии агентов поля искусства и мотивации их поведения. Поле искусства является также полем конкуренции, стремления к традиционным установкам, работе в сфере принятых ценностей или, наоборот, к переделке направлений культурных векторов, к переоценке ценностей [13]. Так, например, ориентация художника на образ «пророка», на воплощение своих интуиций заставляет его игнорировать воспевание усредненного благополучия, отказаться от создания «благостных» произведений, востребованных массовым вкусом. Такой художник доверяется интуиции и свободному воображению. И, наоборот, склонность к комфорту и благополучию определяет ориентацию художника на классические мотивы, детализацию в живописи и понятность.

Галеристы и коллекционеры также олицетворяют приоритеты поля, разделяя ценностные ориентации близких по духу художников и способствуя приросту стоимости того символического капитала, который ими контролируется. Подобная близость стимулирует доверительность отношений, активизирует взаимный интерес, сплачивает группу и формирует корпоративные ценности. Жизненные и творческие стратегии, целью которых является сохранение или увеличение символического капитала группы, построены на признании, иногда неосознанном, той аксиоматики, которую группа выдвигает в качестве самоочевидной истины. Художественная ценность и высокая стоимость произведений искусства (корпоративная ценность) объявляются происходящими из самой природы вещей, то есть объективной ценностью.

В действительности поля культуры и искусства обладают своими собственными законами, внешними по отношению к галеристам, художникам и коллекционерам, включенным в эти поля благодаря специфике своей деятельности. Культурное и художественное наследие активно проявляется, материально и символически, только посредством

прецедентов, имеющих место в том или ином поле культурного производства, поскольку это поле проявляет и осуществляет себя только в субъективной деятельности галеристов, художников и коллекционеров и не существует ни для кого, кроме них. Так, аукционы выступают активаторами актуальности художников и их произведений, становясь театром ценообразования на рынке символического капитала. Матрицы цен колеблются в пределах, определяемых корпоративным интересом. Между тем в этом поле могут наблюдаться непредвиденные взрывы, меняющие координаты оценок. Изменения в поле искусства могут стать причиной катаклизмов, меняющих направления дилерских стратегий, или появления ярких, самобытных талантов, создающих свои поля притяжения и меняющих общую картину и расстановку ценностных акцентов. Так, например, изменения российского политического климата конца 1980-х годов резко повлияли на художественные ориентации в европейской культуре.

«Достижение объективности» в поле искусства является результатом упорной работы, скрытой от глаз непосвященного. История искусства принимает видимость строгой внутренней эволюции, и каждая сторона ее репрезентации представляется развивающейся в соответствии со своей собственной динамикой, независимой от деятельности художников. Но эта видимая самостоятельность осуществляется только потому, что каждый вступающий в поле искусства должен считаться с установленным в нем порядком, знать «правила игры» и строго им следовать. Творческий порыв, задающий направление поиску художника и являющийся условием создания выдающегося произведения искусства, должен соотноситься со специфическим кодом, «паролем», необходимым для вступления в поле. Результаты творчества облекаются в образные тексты, понятные художественному сообществу и принятые им. Воспринимаемое как диссонанс вызывает раздражение и чаще всего отбрасывается и забывается. Умение распознавать и принимать этот код составляет истинное право доступа в поле и определяет последующее признание художника. Подобно семантической системе, этот код выступает как цензурой, так и средством выражения, заключает в себе как пределы, так и возможности бесконечных форм изобретательства. Таким образом,

полевой код функционирует как исторически конкретная система принципов восприятия, выражения и оценки, определяющих общественные условия возможностей и границ в сфере творчества. Он также оказывает влияние на процессы производства и товарного обращения произведений искусства.

Структура поля искусства определяется именно отношениями выразительных импульсов, отражающих интересы и позиции агентов в том возможном пространстве, в котором осуществляется активное проявление этих интересов. Материальным выражением поля искусства выступает все многообразие произведений искусства, явленных зрителям как предметная реальность. Эта реальность нуждается в постоянной активизации, проявляясь в выставочной, экспозиционной деятельности, в обороте символического капитала искусства, осуществляемого в галереях и на аукционах, а также в многообразной репрезентации на выставках и в публикациях СМИ. Произведение искусства, годами не выставляемое и пылящееся в запасниках музея, как бы не существует. Музейное хранение произведения напоминает состояние биологического анабиоза — ожидание благоприятных условий для выставочного «оживления». Так, Павел Флоренский был противником музейных хранений и полагал, что произведение искусства способно полноценно существовать только в жизненной среде и в повседневном употреблении. Икона, по его словам, утрачивает свою истинную природу, если к ней не обращаются с молитвой.

Произведение искусства способно начать процесс своего функционирования только при участии галериста, исполнителя, куратора, музейного работника, арт-критика, аукциониста, коллекционера, арт-дилера и других агентов поля. Эти агенты художественного поля в условиях естественной конкуренции участвуют в обороте коллективного капитала, созданного как продукт коллективной истории, внешний по отношению к каждому агенту и общий по отношению ко всем участвующим в его создании. С помощью систем взаимного внимания и контроля, включенных в единый процесс функционирования символического капитала, и распространения их на всех агентов поля осуществляется данный тип производства. Иначе функционирование символического капитала утверждает себя как особый способ

культурного производства. Его законы и структуры «навязывают» себя всем вступающим в поле искусства.

Незнание этих законов приводит к курьезам. Не следует думать, что каждый посетитель, приходя в галерею, способен верно судить о достоинствах произведения искусства. Многие из тех, кто считает себя ценителем, обладают поистине пещерными представлениями об искусстве, о способах создания современных произведений, о художественных техниках. Так, многие «любители искусства» воспринимают живопись примитивистов как неумение рисовать, а абстракции приводят в недоумение.

Несмотря на доминирующее стремление к свободе, к независимости от других влияний, поле искусства пронизано действием экономических и политических законов. Воздействуя на символический капитал искусства, экономика и политика трансформируют художественное поле на свой лад, но и они сами подвергаются изменениям, подчиняются законам художественной проективности. Так, движение нонконформизма в искусстве заставило политиков пойти на компромисс с художниками, позволить, хотя и ограниченно, показывать свои произведения на редких выставках, проповедовать свои взгляды, идущие вразрез с существующим политическим режимом.

Следовательно, поле накопления символического капитала искусства в каждый момент своего развития совмещает борьбу двух принципов: стремления подчиниться, принять «правила игры» экономики и политики, быть ангажированным властью и, напротив, сделать своим главным приоритетом влияние на жизнедеятельность с помощью искусства. Внешний успех художника определяется лояльностью в отношении традиции и понятностью массовому зрителю, способному высоко оценить усилия пишущих его популярный и льстивый портрет, в то время как элитарный художник направляет свое усердие на переоценку ценностей, на прогнозирование не всегда утешительного образа будущего, возможного в поле искусства.

Конформист, «буржуазный художник», создает символический капитал под знаком высокой цены, способной как возрастать, так и падать в зависимости от капризов моды. Показателем успеха становится известность, заказы, признание «широкой публики». Характер аудитории,

на которую делает расчет художник, позволяет точно определить степень его «независимости», приверженности «незаинтересованному интересу» или, наоборот, зависимости, ориентации на «коммерческий» эффект и сиюминутные запросы рынка. Так, один известный в Петербурге художник искренне огорчался, если его картина понравилась случайному зрителю. Мастер видел в этом моментальном признании показатель тривиальности произведения.

Ничто не разделяет художников так четко, как их отношение к массовому и коммерческому успеху. В поле искусства это разграничение обретает форму непримиримого антагонизма. Художники, как правило, прекрасно осознают свой статус и соглашаются со своим местом в принятом рейтинге.

Приоритет «чистой художественности» не гарантирует быстрого оборота вложенного капитала, но позволяет рассчитывать на возрастание со временем его ценности в виде интенсивного роста прибавочной стоимости. В указанном разделении художников обнаруживает себя стремление, с одной стороны, к высокой цене, достигаемой в процессе послушного конформизма, подчинения требованиям аудитории, а с другой стороны, к высокой стоимости, полученной в расчете на собственную одаренность, вкус и чувство актуальности, на умение создавать емкое и общественно востребованное художественно-образное проектирование возможного.

Элитарный мастер, творя произведение, «формирует» символический капитал под знаком высокой стоимости, определяемой «накалом творческой потенции» и бесспорного мастерства. Его признание возможно в кругу знатоков, коллекционеров и профессионалов — таких же оригиналов, как он сам. Между тем, несмотря на узкую сферу признания в иерархии поля искусства, такой художник отмечен заметными «складками» в этом поле, выделяющими его творчество дискуссионностью, созданной им школой, верными последователями. Примером может служить петербургская «группа В. В. Стерлигова», упорно разрабатывавшая свою систему художественного видения, руководствуясь теоретическими принципами основателя, несмотря на десятилетия коммерческого неуспеха и неизвестности. Только теперь наследие художника и мыслителя В. В. Стерлигова

и произведения его последователей получили признание и входят в известные коллекции и музейные собрания. Выделению больших мастеров современного элитарного искусства особенно способствуют выпуски альбомов из серии «Авангард на Неве», осуществляемой за счет энтузиазма издателя и коллекционера Исаака Кушнира.

В субполе элитарного творчества также существует иерархия, в которой происходит противопоставление уже признанных художников, чье творчество получило высокую оценку в принятом негласном рейтинге и заметное место в ценовой политике, и теми, кто еще не достиг высокого уровня своего символического капитала. Борьба внутри элитарного художественного поля ведется с активным использованием символических признаков, выражающих приверженность устойчивым канонам или, наоборот, знаменующих новые принципы творчества и переоценку ценностей. Так, художники-постмодернисты упрекают авангардистов за причастность к традиционным формам искусства, а авангардисты, в свою очередь, критикуют постмодернистов за нарушение традиционных границ искусства. Одинаковая непопулярность этих двух направлений у массового зрителя не снимает взаимной критики и неприязни. Самые острые противоречия наблюдаются, как известно, в сфере новаций. Все новаторы признают истинным направлением только то, которому сами следуют.

Внедрение новых идей в поле искусства часто осуществляется маргиналами — недоучившимися, но честолюбивыми художниками, стремящимися реализовать свой потенциал или добиться славы и сформировать доступный их мастерству символический капитал. Художники-нонконформисты были такими маргиналами, широко использовавшими «запретные» приемы и образные структуры изобразительного искусства — например, коллажи, компенсирующие умение рисовать, заменяющие это умение использованием готовых материалов. Тем не менее, они нашли новую выразительность вещей, помещенных в пространство картины.

Влияние маргиналов особенно ощутимо сейчас в постмодернизме, осваивающем периферийные пространства поля искусства и осуществляющем активную экспансию в иные поля и пространства, — в историю, психологию, экологию,

медицину, кулинарию и т. д. Художники-постмодернисты используют в своей продукции магическую и религиозную практики. Художники-маргиналы расширяют потенциальное пространство искусства, предоставляя творческой элите инструментальные и конструктивные возможности, взятые из других видов деятельности. Маргиналы, таким образом, укрепляют собственные подчиненные и зависимые позиции. Невозможность и нежелание подражать классикам толкает их на поиск новых путей, выходящих порой за границы искусства. Так, практика концептуализма, несомненно расширяющая поле искусства, опирается на философские или иные теории, компенсируя авторскую неспособность или невозможность выразить эти идеи чисто художественными средствами. Между тем парадоксальное использование смыслов и текстов иных полей, их специфическая интерпретация художниками превращает этот чужеродный материал в полноценное произведение искусства. Это относится ко многим инсталляциям О. Янушевского и В. Воинова. Маргинал и новатор обладает обостренным чувством актуальности, и это чувство помогает ему привлекать инородные, нехудожественные тексты для обозначения новых смыслов. Поле искусства расширяет свои пределы, вовлекая все новый материал в сферу художественного освоения.

Специфика формирования символического капитала произведения находится в зависимости от региональных особенностей, в которых созревает и творчески работает художник. Национальные черты культур формируют семантический контекст, содержащий имманентный порядок раскрытия смысла художественного текста. Иначе адекватное восприятие и интерпретация произведения возможны только в привычном культурном пространстве, в котором произведение создавалось. Это не исключает вероятного успеха в иных региональных контекстах. Так, отечественный супрематизм, возникший на основе западноевропейского кубизма, оказался весьма востребованным на мировом рынке искусства. Стабильно высокие цены на мировых аукционах отражают эту востребованность. Творчество группы «Митьки» ознаменовалось в отечественном поле искусства необыкновенным успехом, выразившимся даже в мифологизации особого стиля жизни, но оставило совершенно равнодушным европейского ценителя.

Иногда успешные продажи художника в странах Европы становятся условием высокого оборота символического капитала в отечестве. Художники всегда охотно перечисляют музеи, галереи и места хранения своих картин в зарубежных странах, видя в этом «гарантию» высокого качества и актуальности произведений. Успех на международном рынке искусства чаще всего, но не всегда является верным показателем мастерства и оригинальности.

Некоторым художникам осознание относительности успеха в поле искусства необходимо для обретения уверенности в себе и поддержания творческого тонуса. Так, художники, не имеющие возможности продавать произведения, утешают себя мыслью о неопределенности критериев успеха. Действительный провал на арт-рынке, отсутствие продаж можно всегда извинить и объяснить «временностью» неуспеха. Признание товарищами по цеху ненадежно и часто основано на субъективных симпатиях или антипатиях. Но коллективный самообман творческого братства поддерживает общий тонус уверенности в будущей позитивной оценке наследия художника. Многие художники верят, что бедность и безвестность будут компенсированы в будущем. Что касается символического капитала и возрастания его прибавочной стоимости, то, действительно, прогнозы здесь весьма приблизительны. Показателен пример Ван Гога, неизвестного при жизни и почти ничего не продавшего, чьи картины теперь, спустя столетие, продаются на мировых аукционах за десятки миллионов долларов.

Очень немногие среди агентов поля искусства способны точно прогнозировать возможные повороты элитарного и массового вкуса. Изменения в человеческой жизни происходят значительно быстрее, чем в поле искусства. Между тем каждый галерист должен задумываться о метаморфозах контролируемого им символического капитала и предполагать возможность его необыкновенного взлета или скорого падения, которые обеспечиваются в современном искусстве именно совокупностью полевых сил.

Субполе массового искусства также дифференцировано принадлежностью к двум полюсам: к одному относятся художники, добившиеся успеха в кругах деловой и политической номенклатуры, отмеченные модой и популярностью, к другому — средней руки коммерческие художники,

получающие скромные заказы и зависимые от мнений и оценок невзыскательной публики. Если в субполе «буржуазного» искусства создается и оборачивается символический капитал, освященный ценностями высокой престижности и сопровождаемый высокой ценой, то скромное коммерческое искусство не имеет «звездной» популярности и его продукция приравнивается к товарам широкого потребления. Подобный символический капитал быстро девальвируется.

В символическом поле искусства ведется постоянная борьба между различными полюсами творческих ценностей и художественных позиций, и в этой борьбе каждый художник стремится навязать другим границы своего поля, в наибольшей степени удовлетворяющие его интересы. Каждый художник искренне защищает избранный способ художественного производства. Это стремление распространяется также на понимание природы искусства и трактовку художественного творчества. Следствием становится поддержка близких по творчеству художников и включение их в автономное символическое поле искусства. Таким образом, формируются художественные группы и сообщества.

Соперничество между художниками принимает вид борьбы личных амбиций, поскольку неопределенность понятий и условность позиций выступает характеристикой самой художественной реальности. Единственным выходом за границы субъективных характеристик становится «канонизация». Художник, добившийся уровня музейных экспозиций, занявший высокое место в рыночных котировках, ставший «живым мифом» с помощью своего оригинального таланта, при поддержке галеристов, кураторов и арт-критиков, способен пренебречь неприязнью. Негативизм оценок и критику всегда можно объявить завистью к «звезде» несостоявшихся собратьев по творчеству. Так поступал, например, Пикассо.

Между тем в художественном поле нет жесткой стратификации, поскольку здесь не существует унаследованного капитала, как в экономике, или наработанного и востребованного практикой капитала, как в сфере науки. Поэтому границы художественного поля и его внутренняя структура не имеют четких параметров и легко видоизменяют свои контуры. Символический капитал искусства способен к неожиданному

возрастанию. Порой удачное знакомство художника с заинтересовавшимся его произведениями галеристом или куратором превращается в начало стремительного роста популярности, обращения произведений и, следовательно, быстрого возрастания прибавочной стоимости и символического капитала. Один очень успешный сегодня художник рассказывал автору этих строк, что его успех объясняется случайным приобретением одной его картины звездой столичной эстрады. В результате модная тусовка, составляющая окружение звезды, превратилась в почитателей его таланта и стала интенсивно скупать его картины. Никто из почитателей не хотел отставать от вкусов кумира.

Другой успешный художник просто подарил свое произведение арабскому шейху, а тот в ответ пригласил его погостить в своем дворце, где привезенные произведения были раскуплены восхищенной свитой. Популярность становится основой частых и престижных вернисажей, привлекающих коллекционеров, крупную буржуазию, влиятельных меценатов, способных вывести произведения художника на уровень высоких коммерческих цен.

Часто взлет «котировок» следует за смертью мастера. Произведения обретают статус завершенного и уникального корпуса. Часть творческого наследия попадает в музей, а остальное распродается наследниками и привлекает галеристов, коллекционеров и арт-дилеров. Наследники быстро конвертируют полученный символический капитал, торопясь не упустить возникший интерес к произведениям мастера. При таких условиях сохранить наследие в единстве очень трудно, поскольку настоящее признание приходит значительно позже.

Исследование художественного поля вызывает искушение свести содержание произведений искусства к полевым процессам, к взаимоотношениям художников с иными агентами поля, иначе объяснить особенности образной структуры произведения искусства материальными условиями жизни и социальным окружением автора. Искусствоведческий социологизм недавнего времени продемонстрировал ограниченность и вульгарность классовой теории. Опыты сведения механизмов и особенностей поведения, мышления, творческой деятельности к принадлежности конкретной социальной группе оказались несостоятельными. Действительный

анализ культурного производства в пространстве художественного поля означает полный отказ от всех разновидностей редукционизма, поскольку различные социальные пространства и поля не сводимы друг к другу. Допустимы лишь осторожные аналогии между ними. Так, уровень образованности художника не отражает силу его таланта, а религиозные ориентации творчества не являются помехой образованности. Общая гуманитарная образованность, естественно, помогает творчеству, но не может его заменить. Из этого следует, что произведения искусства не переносятся в поле функционирования вместе с полем своего производства. Восприятие и интерпретация произведения осуществляется в поле функционирования, где создается оценка и формируется реальная рыночная цена. Оценка и цена далеко не всегда отражают объективные достоинства произведения, поскольку испытывают влияние привычек восприятия и давление стереотипов интерпретаций.

Данные дефиниции стали возможны в результате исторического формирования и усложнения поля искусства: специфики оборота символического капитала, ускоренного увеличения прибавочной стоимости произведений старых мастеров, осознания объективности этих процессов всеми ныне живущими художниками, кураторами, коллекционерами и галеристами. Мода на антикварное искусство отражает поиски абсолютных ценностей и демонстрирует естественное стремление найти всеобщий критерий, освященный временем и традицией.

Устремленность поля искусства в будущее содержится в самой его структуре, поскольку каждый агент творит свое собственное будущее и вносит свой вклад в формирование перспективы всего поля. Эту неотвратимую устремленность серьезного искусства к увеличению символического капитала следует считать потенциальной, в то время как произведения массового искусства не имеют перспектив и в них не нуждаются. Поэтому символический капитал массового искусства имеет тенденцию к резкому падению. Так, произведения, внешне демонстрирующие успешное социальное продвижение, в тайной своей сути демонстрируют социальное поражение. Ярлыком крикливых массовых однодневок является, по словам П. Бурдье, «риторика безнадежности».

Реализуя свои творческие потенции, художник определяет отношения между субъективными творческими возможностями, объективными особенностями и перспективами поля искусства. Создание символического капитала, его активный оборот и прирост стоимости определяют направление развития этого поля. Позитивные результаты такого процесса привлекают все новых и новых агентов (галеристов, художников, кураторов, экспозиционеров, аукционистов, коллекционеров, арт-дилеров), включающих свой талант и активность в общий процесс развития художественной культуры.

ЭЛИТАРНОЕ И МАССОВОЕ ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ ГАЛЕРЕИ

История художественной культуры Нового времени показывает, что изобразительное искусство в этот период развивалось по крайней мере на двух полюсах — как искусство элиты и как искусство масс. Границы этих двух полюсов не являлись непреодолимыми, а порой полностью стирались, позволяя доверчивому зрителю тешить себя иллюзией всеобщего равенства. Однако как элитарное, так и массовое искусство продолжают существовать на рубеже XX и XXI веков, их взаимодействие, а порой непримиримый диалог создают активную среду.

В диапазоне современной художественной культуры разделение искусства на элитарное и массовое особенно ощутимо. Эти тенденции порождены рядом причин. К ним относятся: критическое осмысление классического наследия, преодоление традиции, профессиональная специализация и обособление интеллектуальной среды, обострение проблемы экологии, окончательная и осознанная утрата человеком своего единства с природной средой и безуспешные попытки восстановить это единство. Также такому разделению способствуют потребительское отношение массового сознания к миру и всему пространству культуры, стремление освоить и присвоить этот мир. Но самой главной причиной становится появление громадного количества людей со средними способностями и усредненными запросами, ориентированных в своем повседневном существовании на удовлетворение сиюминутных потребностей, на упорное

отстаивание своих прав и свобод, природы и сути которых они до конца не осознают. Сама система потребления материальных и духовных ценностей обрекает подавляющее большинство на функциональное потребление продуктов массового производства, тогда как интеллектуальная элита выделяется устойчивыми установками на оценку результатов деятельности по символической стоимости, на создание и обращение символического капитала в полях искусства и науки. «Массовый человек» для достижения своих житейских целей формирует этику, свободную от мистических и религиозных начал, — упрощенную этику элементарного потребителя. Религия и мистика превращается для него в повседневные суеверия. «Массовый человек» уверен, что обретет чувство собственного достоинства и достигнет счастья, если будет стремиться к богатству и роскоши в их «усредненном» и ограниченном понимании. Поле искусства воспринимается массовым сознанием только как сфера гедонизма, как потребление «еще одного удовольствия». Все, что хоть сколько-нибудь отличается от обывательской системы ценностей, выпадает из сферы его внимания или отвергается.

Разделение искусства на элитарное и массовое связано с отстранением от «иного», «другого», непонятного, с нежеланием его понимать. Данное разделение является не только неопределенным, легко изменяющим формы выражения, но и существующим в различных измерениях. Его неопределенность основана на множественности ориентаций художественного вкуса. Так, научный работник с неразвитым художественным вкусом, субъективно причисляющий себя к интеллектуальной элите, бесспорно, выступает неотъемлемой частью многоликого массового сознания. Среди интеллигенции часто встречаются «неграмотные» ученые, хорошо осведомленные о своем маленьком секторе Вселенной, но гуманитарно и художественно необразованные, но активно навязывающие свои отсталые и неразвитые вкусы окружающим. Этому способствует распространенное мнение, унаследованное от эпохи социализма, что ценителем искусства может быть каждый, независимо от уровня подготовки и образованности. Каждый потребитель искусства способен высказать критическое суждение о предмете, едва ли им понимаемом.

Если массовое искусство может быть любительским — создаваться кистью, штихелем или резцом самоучки-дилетанта или находиться в русле так называемого наивного искусства, то элитарное искусство всегда является плодом творчества профессионала. Массовое искусство также может создаваться профессионально, но оно ориентировано на массового зрителя, учитывает его интересы, ценности и уровень понимания. Например, профессиональный художник осознает, что массовый зритель ожидает от произведений искусства исключительно наслаждения, возможность «культурно отдохнуть». Такой «ангажированный» массовым потребителем художник профессионально изготавливает произведение по выверенной схеме последующего потребления. Однако как профессионал он склонен причислять себя к элитарной среде, но по результатам своей деятельности он принадлежит к полю массового искусства, так как создает и распространяет его ценности.

Сувенирная продукция относится к массовому искусству и может выставляться в галерее и предлагаться невзыскательным туристам. Как уже говорилось, галеристу следует крайне избирательно относиться к помещаемой в экспозиции сувенирной продукции, так как она может способствовать снижению престижного статуса галереи. Кроме сувениров, к произведениям массового искусства могут быть отнесены все семиотически усредненные картины, акварели, скульптуры, рассчитанные на массового зрителя и покупателя. Массовый зритель предпочитает ясно видеть «опознавательные знаки» продукции, которую ему предлагают приобрести. Произведения массового искусства и массовый зритель неудержимо идут навстречу друг к другу, и их свидание обязательно состоится.

К жанрам наиболее востребованной массовым потребителем художественной продукции относятся натюрморты, пейзажи, изображения животных, выполненные в реалистической манере. Также всегда популярными и востребованными остаются женские образы и фигуры, в разной степени обнаженные. Необходимым свойством массового изобразительного искусства должны быть занимательность и хорошее исполнение. Массовый зритель стремится воспринимать искусство в атмосфере праздника, получать от него удовольствие. Только при этих условиях художественная продукция становится ходким товаром.

Отторжение массовым сознанием загадочных, исполненных символики образов, абсурдистских и «жестоких» сюжетов происходит не от недостатка знаний, но от укорененного представления о непременном соучастии зрителя. Желание войти в воображаемую игру, идентифицировать себя с персонажами произведений, прожить вместе с ними их жизнь основано на природной доверчивости среднего зрителя. Принцип жизнеподобия и «понятности» произведения становится для обыденного вкуса критерием «хорошего качества». Как говаривал полководец А. В. Суворов: «Музыка вещь полезная, особливо громкая!», имея в виду музыкальное сопровождение военных маневров и искренне полагая, что именно в этом заключена суть и цель всякой музыки.

Распространено представление, точнее миф, о «чистом взгляде» наивного безыскусного зрителя, якобы сразу видящего истинные достоинства произведения искусства. Этот примитивный миф, рожденный в романтизме и утвержденный как аксиома советской властью, отражает представление о том, что пролетарий или иной представитель трудящихся классов, благодаря природному чутью, всегда распознает истину, добро и красоту. А неискушенный зритель предпочитает реалистические, жизнеподобные изображения, поскольку его восприятие применяет к произведениям высокой культуры, какими бы сложными они ни были, единственный код, дающий возможность сопоставить воспринимаемое с повседневным окружением. Наивный зритель хочет найти в искусстве «положительный», с его точки зрения, императив, состоящий в образах благостного и очевидного бытия.

Массовый зритель хочет видеть «приятное» для глаза и «понятное» с точки зрения повседневной логики. Произведение как массовый товар должно иметь внятный «ярлык» нужной продукции. Обыватель приходит в замешательство, иногда в панику, смешанную с отвращением, если видит эксперимент в живописном произведении, проблемную инсталляцию из вещей, бывших в употреблении, или абсурдистский перформанс. Подобно формальной вежливости, предупреждающей раскованную фамильярность, утонченное «затемнение» смыслов в элитарном произведении призвано держать агентов другого поля на расстоянии. Препятствия восприятия «включают» умственную работу, требуют

усилий от зрителя. Массовый зритель от подобной «вежливости» чувствует себя за порогом поля искусства, и это приводит его в негодование, переходящее в равнодушие. Элитарное произведение формирует «комплекс неполноценности» профанного сознания, ощущающего свою интеллектуальную и вкусовую ограниченность.

Культура восприятия художественно образованных людей создает ощущение комфорта при общении с высоким искусством. Подобный характер восприятия приобретается посредством изучения и исследования семиотического многообразия языков поля искусства, умения расшифровывать тексты, представляющие собой символический капитал и отличать их от текстов, содержащих экономический капитал. Художественная компетенция зрителя измеряется способностью к «освоению-присвоению» произведения искусства, использованием схем возможной интерпретации, являющихся предпосылкой для воображаемого приобретения символического капитала.

Художественная компетентность может быть определена как способность классификации данных восприятия, как умение сопоставлять их с классом подобных произведений и в то же время видеть уникальность в объекте восприятия. Происходит конвертация символического капитала, но не в экономические ценности, а в ценности духовные и интеллектуальные.

Стремление к освоению символического капитала есть результат широкого общего и специального образования. Однако невозможно быть знатоком искусства, только усвоив его теоретический арсенал. Излишний «академизм», школьная начитанность несут в себе опасность «высушивания» свежих впечатлений от новых произведений. Нужно стараться быть «немного художником», понять, как и почему произведение создавалось, пережить в воображении его возникновение и существование. Без ощущения «нерва» произведения не может быть полноценного восприятия.

Элитарному зрителю, эстету присуще чувство принадлежности к полю элитарной субкультуры, где имена мастеров функционируют на уровне категорий мышления, а эстетическая точка зрения способна проецировать эстетический объект. Грамотный зритель всегда увидит «линию Пикассо» или «колорит Шагала», а пластику Г. Мура не спутает

со скульптурными метафорами Д. Каминкера. Массовое сознание склонно приписывать эстетам снобизм. Действительно, излишнее подчеркивание своей избранности всегда вредит репутации, но стремление к темному равенству и одинаковости абсурдно. «Неиерархична лишь куча мусора», — писал Н. А. Бердяев в своей «Философии неравенства».

Изучение теоретической сферы поля искусства направляет внимание исследователя на совокупность всего художественного инструментария, с помощью которого создаются произведения, в том числе на психологический мир художника и особенности его видения. Так, для художника характерно именно эстетическое видение, интенциональное освоение предмета культуры или природы как объекта искусства. Эстетический способ восприятия соответствует определенному способу художественного производства, поскольку включается в процесс творчества. Однако истинный эстет воспринимает любой предмет эстетически независимо от цели и способа его производства, поскольку каждая вещь или явление могут стать объектами художественного творчества. Так, у современных художников и эстетов мусорная свалка может вызвать комплекс эстетических переживаний — подобно тому как Микеланджело любил созерцать трещины на стенах, видя в них созвучие своим пластическим образам. Это стало возможным в результате историко-культурного изменения «эстетической установки», направленной на мир вещей, каждая из которых, независимо от своего местонахождения, является воплощением человеческих сил и устремлений. Развитие такой широкой «эстетической установки» выступает важным дополнением к условию теоретической образованности элитарного зрителя, эстета, создавая необходимый фон для чистого ощущения совершенства и целесообразности природных и культурных объектов.

Проводником в поле искусства становится эстетический вкус, который определяется как врожденная способность к восприятию эстетических объектов. Это не означает, что вкус невозможно воспитать. Так, развитый и верный вкус определяет себя наиболее полно в сложных формах современного искусства, в беспредметной репрезентации живописи. В социологических исследованиях, посвященных эстетическому вкусу, зафиксирована зависимость: чем выше уровень образования информантов, тем заметнее

расхождения в определении ими понятия «красоты». Популярный вкус видит красоту в самом объекте репрезентации; для среднего культурного уровня восприятия достойными целями художественного изображения становятся общественно значимые явления и события, а безобразные или бесцветные модели или вещи не достойны изображения на картинах. Формальные художественные эксперименты также не воспринимаются массовым сознанием, потому что неподготовленный зритель не в силах истолковать смысл сложных и отвлеченных художественных знаков и текстов, ценность которых самоцельна, не оправдывается внешними причинами. Массовый зритель не в состоянии оценить подготовительную работу художника, его рисунки и эскизы, поскольку профан не способен предвидеть последствия школьной работы, домыслить, как из «почеркушек» возникнет шедевр.

Большинству не нравится «новое искусство»: достаточно беглого соприкосновения с ним, чтобы массовый зритель почувствовал себя тем, кто он есть на самом деле, — добропорядочным буржуа, неспособным постичь таинства искусства, глухим и слепым к истинной красоте. «Новое искусство» является искусством «инстинктивной аристократии», которая узнает себя и друг друга среди серой толпы и постигает свое предназначение в том, чтобы оказаться в меньшинстве и бороться против большинства, писал по этому поводу испанский мыслитель Х. Ортега-и-Гассет [46, с. 503].

Эстетическая диспозиция становится выражением привилегированной позиции в социальном пространстве. Ориентации вкуса объединяют и разъединяют агентов в поле искусства. Выраженные ориентации вкуса всегда нетерпимы и отрицают то, что находится вне этих ориентаций. Поскольку суждения вкуса многообразны в элитарной среде, постольку борьба и нетерпимость приобретают разнообразные формы. Но объединяющим началом и непременной характеристикой элитарной публики становится неприятие массовой культуры и противопоставление ее культуре элитарной. Суждения вкуса становятся определяющими манифестациями и дифференцируют принадлежность к полю искусства. Понятно, что нецельность человеческого бытия допускает отклонения, навязывая эстету некоторые привычки массового человека.

Самым простым способом развития художественного вкуса и вхождения в поле искусства является специальное художественное образование. Приобретение культурного капитала становится сознательной деятельностью, изучением природы символического капитала искусства, его культурного обращения, исследованием суждений вкуса как стратегии, как «путеводителя» в пространстве художественной культуры. Таким образом, общая культурная и специальная художественная образованность превращаются во владение символическими ценностями искусства, поскольку искусство принадлежит тем, кто развил в себе способность его символического присвоения.

Эстет воспринимает не объект изображения, но способ его изображения. Произведение может рассматриваться как парадоксальный текст, в котором не совпадают образное и формальное. Художнику необходимо снабдить воображаемый мир формальными свидетельствами его реальности, убедить зрителя в правдоподобности мифа. Для высокого уровня общекультурной и художественной образованности характерно мнение, что любой предмет и явление могут восприниматься эстетически. Таким примером стала живопись петербургской группы «некрореалистов», возникшей в конце 1980-х и декларирующей расширение сферы искусства изображением не только жизни, но и смерти, различных ее проявлений. Картины художников этой группы быстро вошли в знаменитые музейные и галерейные экспозиции, в каталоги и альбомы, но, несмотря на известность в поле искусства, они неизменно шокировали массового зрителя. Эстетика смерти пугает массового зрителя, нетерпимого ко всему, что нарушает спокойный, усредненный быт. Искусство же, напротив, демонстрирует безграничность существования.

Подход к художественному произведению как тексту (гипертексту) предполагает исследование его смысловых линий. Французский теоретик проблем современного художественного творчества Р. Барт рассматривал появление текста в процессе работы, производства смысла, что предполагает однородность и симметричность процессов творчества и восприятия. Истинный художник ставит себя на место зрителя и непредвзято стремится оценить свое творчество. Текст произведения всегда парадоксален, поскольку обладает бесконечностью толкований, постоянным

преодолением собственных границ. Казалось бы, произведение закончено, поставлена точка, и оно не может порождать новые смыслы. Между тем история искусства убеждает, что трактовки и понимание произведений искусства меняются с каждой эпохой. Происходит открытие забытых произведений и забвение известных.

Барт, как убежденный противник однозначных толкований, утверждал, что в тексте нет мирного сосуществования смыслов, — текст пересекает их, движется сквозь них; поэтому он не поддается даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние смысла. Действительно, множественность смыслов текста вызвана не двусмысленностью элементов его содержания, а пространственной многоликостью означающих, из которых он соткан.

Именно многоликость текстов современного искусства привела Барт к идее «смерти автора», поскольку главным создателем смысла становится зритель, читатель, слушатель. Художественный смысл возникает в процессе восприятия произведения. Парадоксальность художественного текста заключается в несоответствии образного и формального начал. Истинное существование произведения искусства осуществляется благодаря способности воображения соотносить текстовые смыслы и «вторичные продукты» [6, с. 414]. Впечатление от произведения искусства создается усиленной работой фантазии, которая дополняется формальными свидетельствами его реальности. Воображаемый мир становится одновременно правдоподобным и вымышленным, что создает бесконечные аллюзии для превращений художественных смыслов.

В современной культуре сложилась устойчивая тенденция, выразившаяся в двух векторах: направленности массового сознания на повседневный предметный мир, активного потребления, но также поверхностного освоения этого мира, «невнимания» к вещам, потерявшим свою уникальность, как следствие «конвейерного» изготовления. В результате последовательного удаления художника от предмета родилась «эстетическая пустота». Художник сам становился «носителем» произведения искусства, подобно цветку — «носителю» аромата. Такая тенденция исчезновения художественного качества предмета объясняется общим повышением благосостояния среднего класса, что

ведет к реальному снижению пафоса творчества и торжеству оценок массового вкуса. Редкие вспышки гениальности, случавшиеся в прошлом, сменились постоянной серостью. Художник становится продуктом школы. Итогом такого растворения высокого творческого начала может стать всеобщее варварство, о чем предостерегал Х. Ортега-и-Гассет. Происходит не столько повышение уровня массовой культуры, сколько ослабление культуры элитарной. Процесс «профанизации» художественной элиты неминуемо приводит к снижению общекультурного уровня всего населения. Примером тому является резкое падение культуры и художественного творчества в тоталитарных обществах, осуществлявших репрессивную политику по отношению к интеллигенции.

Торжество массового вкуса оказывает пагубное влияние на художника. Высокий уровень элитарной культуры, напротив, становится гарантом повышения культурности масс. Эти ценности опосредованно влияют на культурный климат и исподволь проникают в потаенные уголки обыденного сознания, заставляя видеть иные горизонты бытия. Продуктивная перекличка элитарной и массовой культур вполне возможна. Так, экранизация рафинированных литературных произведений М. Булгакова переводит образы героев на уровень общедоступных ценностей, не снижая при этом переводе на другой художественный язык высокого художественного качества (кинофильмы «Собачье сердце» и «Мастер и Маргарита»). Произведения Э. Уорхола, порожденные искусством массмедиа и по сути своей отражающие ценности массового сознания, стали очень быстро предметом коллекционирования и музейного экспонирования, перейдя в ранг элитарного художественного потребления.

Многие современные художники считают, что во имя самовыражения им следует сотворить нечто такое, что не имело бы решительно ничего общего с ранее существующим. В действительности же ничего оригинального они, как правило, не создают, потому что создать можно, лишь опираясь на уже достигнутое. Известный новатор XX века П. Пикассо заимствовал образный строй и приемы нового направления, названного кубизмом, из африканского искусства, но есть предположение, что он сумел разглядеть и заимствовать принципы кубистического построения

образа в картинах М. Врубеля, которые увидел на выставке, организованной С. Дягилевым в Париже.

Х. Ортега-и-Гассет справедливо отмечал, что художник никогда не остается с миром наедине — художественная традиция в качестве посредника вмешивается в его связи с миром. Он либо чувствует близость к прошлому и видит себя его порождением, либо ощущает антипатию к устоявшейся художественной традиции. Негативное отношение к традиции становится стимулом нового творчества, часто пронизанного самоиронией. Испанский мыслитель писал: «Вместо того, чтобы потешаться над кем-то определенным (без жертвы не бывает комедии), новое искусство высмеивает само искусство». Х. Ортега-и-Гассет проницательно заметил скрытый в искусстве модернизма постмодернизм и то, что многие его характеристики имеют отношение именно к последующему развитию. Так, объясняя присущий произведениям «новых художников» фарс, Ортега, по существу, характеризует «симуляцию и мнимость». Автор «Дегуманизации искусства» писал: «... Если ненависть живет в искусстве как серьезность, то любовь в искусстве, добившемся своего триумфа, являет себя как фарс, торжествующий над всем, включая себя самого, подобно тому, как в системе зеркал, бесконечное число раз отразившихся друг в друге, ни один образ не бывает окончательным — все перемигиваются, создавая чистую мнимость» [46, с. 261]. Новизна ради новизны часто упирается в полное отсутствие смысла и превращается в пустую форму. Какое-то время форма может существовать и является самодостаточной, но постепенно вакуум непонимания пожирает формалиста, все сильнее жаждущего общения и стремящегося прикоснуться к устойчивым основаниям. Об этом писал еще О. Бальзак в своем «Неведомом шедевре». Между тем, среди общепризнанных приемов творчества все труднее найти что-нибудь новое, — помойка превращается в пустыню, — поэтому художники стремятся вырваться в свободное пространство эксперимента, взорвать творческие горизонты.

Параллельно с этими вопросами современной культуры возникает проблема автономии художника — вопрос о том, относится ли его деятельность только к сфере художественной культуры. Поскольку создание произведения искусства и производство артефактов — явления одного порядка, то,

может быть, происходит новый возврат художника к ремесленнику и уравнивание продуктов их деятельности? Представляется, что бифункциональные виды искусства — например, прикладные формы — процессом своего развития только обостряют вопрос о спецификации художественного и нехудожественного творчества. еще в середине XX века в изобразительном искусстве возникла парадоксальная ситуация движения к предмету. Осознание этого выразил Ж. Делез, утверждая, что у вещи столько смыслов, сколько существует сил, способных ею завладеть. Однако сама вещь не нейтральна и оказывается более или менее родственной силе, присваивающей ее здесь и сейчас [25]. еще литературовед В. Шкловский отметил это движение «к вещи»: для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещь, для того, чтобы сделать камень камнем, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видения, а не как узнавания; приемами искусства являются прием «остранения» вещей и прием затруднения формы, увеличивающей долготу восприятия, так как процесс восприятия в искусстве самоценен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а результат — овладение вещью.

Потребительские ценности и вкусы привили обыденному сознанию твердые предметные ориентиры, приучили человека толпы любить и ценить многообразие вещей и их хорошее качество. Использование предметов повседневности, манипуляции ими превратились в художественное действо. Обыкновенная бытовая вещь, помещенная в особую среду художественного представления, приобретала новые черты и свойства, ранее у нее отсутствовавшие. Более того, эта вещь утрачивала первоначальные, родовые, утилитарные свойства, то есть коренным образом изменялись функции и основные потребительские качества вещи. Из предмета ширпотреба вещь превращалась в художественный символ.

Прав был Гегель, когда говорил, что дух занимается вещами до тех пор, пока в них есть какая-то тайна. Эту таинственность вещей трудно выразить привычными приемами традиционного искусства. Современному зрителю не кажутся таинственными натюрморты голландских художников XVII века. Для разгадывания тайны, скрытой в промышленном мире вещей, применяются инсталляции, названные

художником И. Кабаковым «четвертым измерением пластического искусства». Такова природа многочисленных инсталляций М. Дюшана, Р. Раушенберга, К. Ольденбурга, В. Войнова. Художники, применяя неизвестную магию, изменяли привычную природу тривиальных вещей, ставя их на пьедестал музейного экспонирования и наделяя неслыханной ценностью. Зрителю открывались новые грани предмета, о которых он не имел понятия. Смысл многих вещей, созданных конвейерной штамповкой, сводился к простым потребительским функциям. Теперь в привычном предмете открывались какие-то новые признаки. Превращение изделия в произведение искусства сопровождается преломлением функционального в эстетическое. Казалось бы, превратившись в идола, предмет должен отвечать потребностям толпы в идолопоклонстве, и потребитель увидит в нем свое божество, но реакция массового сознания на предметные инсталляции оказалась прямо противоположной. Массовый зритель, привыкший к потреблению вещей, не видит в них художественной ценности. Предметные инсталляции вызывают у профана негодование.

В условиях промышленной цивилизации предметный мир утратил неповторимость, «физиономию». Вещи, потерявшие имена, превратились в тени, в призраки вещественного мира. Их место заняли названия. Массовое престижное потребление нуждается не в предмете, а только в его имидже. Это свойство репрезентации активно использует реклама, акцентируя внимание на воображаемых, а не вещественных свойствах. Нормальный потребитель фокусирует свое внимание на имидже предмета, сверяя ощущения с увиденным в рекламном клипе. Но процесс потребления порой утрачивает чисто утилитарный вкус и осуществляется только в пределах воображаемого мира. Парадокс объясняется внутренним противоречием. Реальное потребление человеком предметного мира всегда конечно, поскольку конечны и человек, и предметный мир, в то время как воображаемое потребление бесконечно. Воображаемое, или символическое, потребление захватывает человека, живущего в атмосфере ценностей, рожденных престижем, модой, тщеславием. Происходит смещение потребительских привычек и установок. Но если потребление вещей всегда корректируется повседневной практикой, то

символическое потребление существует в воображаемом мире символических ценностей. Пересечения различных ценностных координат порождают многочисленные нелепости бытия, но также — новые художественные смыслы. Противостояние в современном искусстве художественного образа и предметного мира требует выделения особых вариантов этого противостояния и взаимодействия.

Можно отметить ряд способов погружения сознания современного художника в поиски утраченной предметности.

1. Обращение к предмету выступает как прием, помогающий художнику достигнуть желаемой многозначности. Бесконечность вещи в ее связях и контактах с окружающим миром становится гарантией того, что помещенный на картине реальный предмет, коллажированный в живописную поверхность, выступает проводником в вещественное многообразие всего предметного мира. Реальная вещь шокирует восприятие зрителя, выводя его из состояния привычного скольжения взглядом по плоскости холста. Как будто путник, идущий по дороге, столкнулся с преградой, которую нужно преодолеть.

Такое использование реальных вещей характерно, например, для живописных работ московского художника О. Рабина, живущего в Париже. Он включает в живописный холст детскую куклу, или стоптанный ботинок, или пачку папирос. Индустриальные пейзажи приобретают свойства предметной манифестации. Фантомность предметов излучает настоящую угрозу. Вещь, включенная в произведение искусства и лишенная своей родовой функциональности, превращается в монстра, как ожившая кукла. Слепок человеческого мира мстит своему творцу за бессмысленное превращение. Человеческое, застывшее в предмете, не находит функционального разрешения и превращается в агрессивную деструкцию. Происходит ритуальное поедание детьми своего отца. Человека пожирают продукты его деятельности. Современный человек может испытывать ужас от созерцания сотворенного им мира. Апокалипсические мотивы постоянно вплетаются в художественную образность современного искусства. Ассоциации, порожденные воображением, делают свое дело. Ассоциативный мир, разбуженный предметом, помещенным в произведении, надолго увлекает внимательного зрителя, а поле ассоциаций

создает необходимую иллюзию содержательности и законченности. Талантливый живописец всегда сумеет найти необходимую меру созданного и включенного, преодолеть эффект благополучного оазиса для зрителя и для произведения. Предмет, таким образом, интимно приглашает зрителя, как старого знакомого, войти в живописное пространство картины, оказаться в «содвижении» с ним и ощутить его как частицу своей драматической истории.

2. Предмет, включенный в картину, всегда акцентирует на себе внимание. Для современного изобразительного искусства характерен поиск наиболее выразительных образов, создание которых идет по пути включения в ткань произведения предметного мира. Современные художники, опираясь на этот материал, предлагают порой парадоксальные решения традиционных, повторяющихся в истории искусства сюжетов. Для этой цели применяются реальные предметы или приемы, создающие иллюзию полной достоверности. Эти неожиданные включения приковывают внимание зрителя. Так, петербургский художник А. Герасимов использует в своих работах реальные предметы, превращенные в своеобразные метафоры и вплетенные в контекст живописного поля. Это могут быть засушенные стрекозы, лепестки цветов, плоские раковины, фрагменты печатных текстов или старые письма. Художник маскирует реальность, придавая объектам необходимый колорит, и скрывает складками пастозных мазков их живую манифестацию. Однако маска не прирастает к лицу, и иная, не живописная природа, как неожиданный крик на улице, заставляет остановиться, вздрогнуть от прикосновения реальности. Спокойное созерцание живописных изысков прерывается иным бытием пространства и времени. Произведение существует «пунктирно», соединяя в себе фантомы, имеющие несовместимые координаты, ментальные параметры и вещественные качества.

Многофункциональность и разнокачественность образа, существующего в различных измерениях, провоцирует зрителя, теряющего привычную опору воображаемой иллюзии. Остановка перед реальным предметом, адаптация к рельефу живописной местности дают повод для раздумий, эвристических открытий и неожиданных ассоциаций как в живописном, так и в реальном мирах.

3. Творческая комбинация различных предметов создает художественно-образную атмосферу законченного произведения. Такие предметы могут быть объединены устойчивыми ассоциативными связями по смежности, по близости или по контрасту значений. Очевидно, что вещи и различные предметы жизненного обихода всегда отражают время и эпоху. Одни из них меняют свое предназначение, функционально деформируясь, другие становятся ненужными и забываются, сохраняясь только как артефакты музейной экзотики или исторического интерьера.

Зритель, как правило, точно чувствует нюансы вещей и умеет приблизительно классифицировать даже неизвестные артефакты. Что соответствует теории Платона — вещам предшествуют их идеи (понятия), которыми они определяются. Историческая эрудиция зрителя становится путеводным компасом в изучении подобных произведений. Знаки времени необходимо уметь читать, а предметный алфавит складывается из опредмеченных человеческих способностей. Петербургский художник В. Воинов занимается уникальным видом изобразительного творчества, используя старые, вышедшие из употребления вещи домашнего обихода, а также бланки, коробки, справки, жетоны и талоны, древки старых знамен, штыки, даже стулья и многое другое из оставшегося от предыдущих времен. Художник комбинирует эти знаки прошлого в лаконичные выразительные ассамбляжи, прикрепляя их на прямоугольные планшеты. Таким способом дается образное решение порой весьма отвлеченных исторических понятий или злободневных ситуаций прошлых и наших дней. Пересказать простые композиции В. Воинова невозможно — сразу утрачивается то, что в японской эстетической культуре называлось «скрытым очарованием вещей». Истинная аура предметности не может быть передана образом, зафиксированным в слове.

На Пушкинской улице, № 10, в знаменитом арт-центре нонконформистского искусства «Свободная культура», имеется мастерская и небольшой музей работ В. Воинова под названием «Переход через Стикс». Посетитель музея, как Данте в «Божественной комедии», посещает и реанимирует предметную среду недавнего прошлого. Живые души вещей воскрешают бесконечную вереницу связанных

с ними ассоциативных образов. Художественный образ ассамбляжа движется по пути обыденной вещественности, но преодолевает ее жесткие границы. Художественным интегратором становится информативный намек и чувственно-духовная атмосфера составляющих предметов. Забытые вещи преодолевают музейную среду, этот пыльный склеп, оживая в ауре художественного образа. Зритель превращается в очевидца событий. Провокации старых предметов, наэлектризованных в культурном обращении, играют роль проводников, минуя при этом вербальную коммуникацию. Название ассамбляжа выступает единственным словесным толчком для реконструкции ассоциативного смысла.

4. Художественное изменение «найденных» объектов: перестановка местами смыслов и смена акцентов в предметных композициях. К художникам, занятым подобным творчеством, относится немецкий скульптор Т. Вирних. Основная задача, которую решает художник, — соотношение внешнего и внутреннего. Это касается как формы, так и содержания. Многие его произведения остроумно акцентируют амбивалентную природу предметов, а порой выявляют скрытую агрессивность сущности и явления. Своим невниманием и высокомерием человек провоцирует вещи. Месть вещей выражается в иронии, которую ощущают многие их потребители. Так, можно запутаться в собственных брюках или больно удариться о ручку кресла. Некоторым предметам трудно найти применение, но так же трудно с ними расстаться. Писатель Юрий Олеша в романе «Зависть» тонко подметил культурную самостоятельность и независимость привычных предметов, назвав это явление «бунтом вещей». Т. Вирних сделал многие объекты «непригодными к употреблению», заполнив их внутреннее пространство и «материализовав» тем самым невоспринимаемую, лишенную образа и формы пустоту. Одно из его произведений — «Бельгийский шкаф с глиняными кирпичами» (1989) — находится в составе коллекции Людвига, подаренной Русскому музею. Название и материал — деревянный шкаф и глиняные кирпичи — точно отражают суть произведения. Самый обыкновенный шкаф с двумя дверцами и с тремя полками доверху заполнен кирпичами, собственноручно сформованными автором. Художник перевел предмет (шкаф) из мира повседневности в мир искусства.

Заполнив шкаф кирпичами, Т. Вирних сделал его функцию хранения наглядной, очевидной и в то же время бессмысленной, уничтожил ее. Обыкновенные кирпичи, доверху заполнившие шкаф, стали мерой содержимого шкафа и тем самым свели его смысл к абсурду. Такой шкаф с кирпичами можно воспринимать только с юмором. Общий пафос подобных акций — пересмотр очевидного, что само по себе является эвристически полезным. Очевидное — главный аргумент массового сознания — очень часто наполнено случайными, преходящими смыслами. Тихая, незаметная жизнь вещей, идущая параллельно, а иногда пересекающаяся с человеческой, вдохновляет многих художников. Равнодушие и, наоборот, участие предметного мира в драме человеческой жизни — мистическая загадка, в которой хочет укрыться повседневность.

Нет сомнения в том, что пропасть между человеком и вещью будет только увеличиваться, поскольку конвейерное производство расширяется, «штуковин», не имеющих названий, становится слишком много. Свою уникальность вещь сможет найти и сохранить в искусстве. В процессе превращения вещи в произведение искусства возможно преодолеть равнодушие промышленной функциональности. Следовательно, строительство инсталляций и создание перформансов, свойственные современному «актуальному» искусству, будет находить все более изобретательные формы и дополнять классические формы выражения. Уникальность, ее поиск и формулирование — главный аргумент элитарного сознания. Переоценка и пересмотр значений вещей характерны для постмодернистского искусства.

5. Поиски предметной выразительности сопровождаются фотографическим фиксированием этой действительности. Фотография, как бастард-кукушонок, настойчиво вытесняет из гнезда своих законнорожденных собратьев — живопись и графику. Фотообразы оказались более способными занять изобразительную нишу, вписаться в современный лаконичный интерьер и остановить с помощью репортажного междометия, ускользающее время. Современная фотография называет себя светописью и в некоторых своих формах обращается к минимализму моноцветного изображения. Черно-белая фотография достигает своей смысловой

силы с помощью лаконичной графичности и многообразия светописи.

То, что оказалось почти утраченным в современном изобразительном искусстве, — стремление к традиционно понимаемой красоте — подхвачено, как эстафета, художественной фотографией. И если для живописца следование классическим традициям часто превращается в порок «вкусовщины», то для фотографа-художника остается одной из главных творческих задач. Разнообразие и изобретательность современной фотографии превращает ее в один из ведущих видов изобразительного искусства. Кажущаяся доступность помогает быстрее преодолеть барьер профессионализма. Аксиома зеркального отражения окружающего мира придает уверенность массовому восприятию.

Между тем фотопроизведения все более превращаются в выразительные контрастные петроглифы. Фотохудожники осваивают сложные приемы обработки негативов, применяя лазерную и цифровую технику. Недалеко то время, когда фотообраз приобретет действительную, а не мнимую объемность. Подобная эволюция произойдет, возможно, со всем изобразительным искусством, стремящимся преодолеть плоскостность. Тогда исполнится мечта петербургского художника Ю. Петроченкова — писать картины не в ограниченном прямоугольном и плоском пространстве, а вокруг себя — возвести картину в энную степень. Художнику хочется преодолеть прямоугольник подрамника и писать картину в пространстве — это даст действительную возможность выразить себя и оказаться внутри произведения, стереть грани между своим существованием и природой образа. Такие попытки уже делаются с помощью направленных полихромных световых потоков, освещающих подвешенные ленты прозрачной пленки. В пересечении спектров высвечиваются цветовые пятна и сегменты. То, к чему стремятся представители художественной элиты, уже доступно массовому потребителю — неоновая рекламная подсветка задает тон движению образного потока.

Новые идеи в искусстве чаще всего возникают на пересечении различных художественных практик. Может оказаться плодотворным соединение фотообразов с предметным искусством — помещение на инсталляциях фотографий или их фрагментов, а также пластическая компоновка пред-

метных инсталляций с объемными изобразительными мотивами.

6. Постмодернистские направления в современном искусстве ориентированы на манипуляцию текстовой семантикой. Так, петербургский художник С. Сергеев представляет картину как «палимпсест». Такой подход ориентирован на создание «палимпсестов» — структур, содержащих полустертые системы знаков или образов, поверх которых находятся иные знаковые и образные структуры, иногда с прежним, но чаще с другим значением. Художник создает художественную палеонтологию, заимствуя приемы и методы конкретных наук. Аналогом этому является открытие оригинальных произведений Аристотеля, поверх которых на древнем пергаменте был записан текст Библии. Греческий текст проступал сквозь латинский.

Для создания подобного произведения искусства необходимо, прежде всего, обнаружить «палеонтологическую линзу» — место скопления знаков. При помощи сравнительного анализа производится послойное отделение знаков друг от друга, их расшифровка, собирание их в смысловые группы, изучение их контекста с целью создания нового текста.

Главной целью становится герменевтика текста, прочтение сохранившихся смыслов и выделение глубинных смысловых слоев.

Перечисленные процедуры осуществляются в воображаемой творческой игре. В результате появляется произведение искусства, имитирующего поле культурных текстов. Художественная герменевтика совпадает с методами археологического или палеонтологического изыскания с целью освобождения искомого артефакта из культурного слоя. Это — один из методов постмодернистского избавления от метанарративов в восприятии и мышлении, стремление достигнуть первозданных смыслов.

Фокус естественных «палеонтологических линз» можно обнаружить в руслах рек, в земных развалах, где сохранились кости животных, артефакты, на свалках. Только знаток и ценитель способен найти смысл в этом занятии, осуществить семиотический анализ археологического раскопа. Для массового сознания открытие «палеонтологической линзы» выглядит как обыкновенная свалка негодного мусора. Декларируя такой подход, С. Сергеев воспроизводит

на своих холстах, а также на стальных листах, структуры, сходные с археологическими и палеонтологическими раскопками, превращая их в образный художественно-исторический текст.

Отношение к произведению искусства как отпечатку смысла привело другого художника, В. Мишина, к созданию целого направления — «Остаточный реализм» (Residual Realism или ReRe). Осмысленность и обоснованность программы автора позволяет зафиксировать ее как манифест нового направления.

Можно сделать вывод: чем больше социальная жизнь человека XXI века будет регламентироваться и упорядочиваться социумом, тем больше свободных форм проявится в искусстве. Элитарная специализация искусства, далекая, непонятная и часто враждебная массовому сознанию, будет упорно находить неожиданные пути и способы включения культурного и природного мира в орбиту человеческого существования. Художник своим творчеством и произвольным фантазированием создаст иллюзорную компенсацию свободы в дополнение к растущему материальному благополучию и в противовес социальной регламентации, навязанной жесткой дисциплиной постиндустриального общества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Благоприятное развитие галерейной практики находится в прямой зависимости от стабильного экономического и справедливого демократического развития. Замечено, что международные конфликты, военные действия, террористические акты, снижение жизненного уровня населения, неустойчивость экономики и национальной валюты моментально сказываются на количестве приобретаемых произведений искусства, посещении музеев и галерей. Подтверждается древняя мудрость, гласящая, что музы умолкают, когда гремят пушки. Замечено, что международные конфликты последних лет оказывали громадное влияние на арт-рынок, снижая его активность. Коллекционирование произведений искусства сменяется более актуальными в этот период повседневными заботами и приобретением недвижимости. Следует отметить, что неустойчивость экономического и политического развития сказывается

отрицательно на антикварном рынке, обычно стабильно растущем. Рынок антиквариата быстрее возвращается к росту, чем рынок современного искусства.

Известно, что самыми активными покупателями и посетителями вернисажей всегда были представители так называемого среднего класса и студенчества. Благосостояние и платежеспособность интеллигенции является верной гарантией развития и процветания арт-рынка и искусства в целом. Однако данная часть населения в нашей стране менее всего способна приобретать дорогие произведения искусства. Отечественные коммерсанты и бизнесмены, покупающие картины, скульптуру, керамику для своих офисов и квартир, далеко не всегда способны благотворно влиять на создателей этих произведений, но, наоборот, навязывают художникам вкус к откровенно коммерческому искусству, снижая художественное качество. Индустрия массового искусства также пагубно влияет на развитие серьезного профессионального искусства, пуская в оборот пустые и вульгарные образы, симулякры, существующие в серой повседневности и в наглом языке современной рекламы. В силу этих особенностей в современное искусство врываются «открытые», прямолинейные смыслы, дурной вкус и пошлость, в нем исчезают сложные и глубокие значения, требующие опосредованных, многоступенчатых смысловых ходов, неторопливого размышления. Ориентированность либо на элитарное, либо на массовое искусство накладывает неизгладимую печать на художника, его творчество и образ жизни. Когда-то Бодлер сказал, что отвратительнее буржуазии может быть только буржуазный художник.

Остается надеяться и верить, что еще наступят более благоприятные времена как для художников, так и для галеристов.

Однако, несмотря на все эти трудности, открываются новые галереи с новыми более актуальными программами, современные проекты становятся более острыми с критическим настроем и замечается устойчивый рост интереса среди разных социальных групп к современному искусству.

ГЛАВА II

СКЛАДКИ ПОЛЯ ИСКУССТВА

Практика галерейного дела — живой и динамичный процесс, включающий в себя работу с художниками, коллекционерами, покупателями, журналистами, устройство выставок и аукционов, участие в акциях. Неоднородное поле искусства, отражающее все многообразие оборота символического капитала и мерцание художественных ценностей, можно представить как ландшафт, пересеченный «складками» взаимных связей и влияний, покрытый оврагами и холмами, а иногда остроконечными вершинами художественных событий.

Философское понятие «складки», введенное теоретиками постмодернизма Ж. Делёзом и Ф. Гваттари, создает возможность объяснить этот процесс превращений смыслов, но также представить его континуальное состояние [25]. Понятие «складки» объясняет и наглядно демонстрирует особенности тех граней, свойственных миру искусства, когда знаменитое «чуть-чуть» меняет величину символического капитала, повышая, снижая или даже уничтожая его. Выставки, художники и акции формируют прихотливую географию пространства искусства, утверждая или меняя географические и «климатические» пояса, условия обмена творческими идеями, взаимодействие направлений. Символический капитал фиксируется и закрепляется в произведениях, представленных в виде художественных текстов — живописных, графических, скульптурных, инсталляционных и других. Продуманный и законченный текст произведения всегда стремится ограничить себя самобытной «складкой» в поле искусства. Простым наглядным аналогом такого ограничения становится книга, состоящая из сложенных, склеенных или прошитых листов, сохраняющих тексты и их смысловое наполнение.

Самобытное произведение искусства создает поле притяжения, преобразует окружающее пространство, затягивает в него, видоизменяет материальную и духовную деятельность людей, попавших в сферу его воздействия. Манифестация и «преломление» текстов, их изменчивая интерпретация в пространстве искусства — это и есть складчатая подвижная поверхность, отражение которой можно найти в описаниях и анализе выставок, художников и событий. Во втором разделе книги приведены статьи, написанные в разное время о художниках и выставках и опубликованные в журналах или в буклетах. Некоторые статьи были представлены в виде отдельных текстов на выставках в «Подвале Бродячей Собаки». Все они являют собой вербальное выражение и вариант описания, интерпретации и представления складок искусства — произведений искусства, художников и событий, форм обращения символического капитала. Их можно рассматривать как субъективный вариант интерпретации.

ХУДОЖНИК ОПТОМ И В РОЗНИЦУ

Рыночные отношения, о которых так много говорят большевики, все не могут наступить. Раздраженные и мрачные люди в очередях и пустые полки в магазинах — вот итог триумфального шествия славного семидесятилетия. Литавры и фанфары за последние годы сменились проклятиями в адрес тех, кто привел страну к катастрофе.

О, сколь изменчива Фортуна! Крушение памятников героям и предвзятая критика основоположников — тому пример. Того и гляди, вчерашние герои превратятся в мучеников, уравновешивая процесс превращения недавних мучеников в героев. Во всяком случае, наступило время подведения итогов и переоценки ценностей.

Но что же произошло с искусством, к какому итогу пришло оно? В чем и как теперь отражается действительность?

Наверное, прошло время квартирных выставок, сожженных мастерских и посаженных в психушки художников-авангардистов. Будем надеяться на это. Сегодня художник, может быть, сильнее, чем другие члены нашего общества, ощущает благостные перемены. Художники уже больше не тунеядцы, поедающие даром народный

хлеб. Но снискали ли они всенародную любовь и признание за свой труд? Увенчаны ли они лавровыми венками за прошлые страдания? Знаю только один пример: Юлий Рыбаков, депутат Ленсовета, с не меньшей энергией, чем прежде, в семидесятые годы, пекущийся о правах человека. Результатом стала замена палитры на пурпурный плащ политического деятеля. Но это единичный случай. Сегодня же художник еще крепче сжимает в руке кисть, еще яростнее выдавливает последние капли краски на видавшую виды палитру и вперяет мутный взор в девственный холст.

Сегодня художник уважаемый человек, поскольку его картины — единственный конвертируемый товар на международном рынке. Как приятно видеть скромного обывателя, алчного кооператора или беспощадного рэкетира, спешащих в мастерскую к художнику-авангардисту и несущих свою месячную, а то и полугодовую выручку за драгоценный холст, пусть непонятный и пугающий своей непонятностью. Зато покупатель уже видит в нем некий всемирный эквивалент, могущий превратить осенний шелест жухлых рублей в упругие купюры, налитые весенней зеленью. Когда-то таким эквивалентом был скот, потом — золото, а теперь — картина. Художник сегодня поистине демиург — из ничего он создает все. Более того, он одаривает своих покупателей, ибо, сам того не желая, помогает обменивать деревянные на золотые.

Все новоявленные деловые люди вдруг стали меценатами и искусствоведами. Иметь галерею где-нибудь при частной лесопилке стало хорошим тоном. Один мой знакомый кооператор хотел даже устроить картинную галерею на Ситном рынке, мотивируя это приближением искусства к народу.

Рассуждать о достоинствах живописи «Митьков» теперь прилично в конторах ленинградских негоциантов, а развесить дома их картины — все равно что обклеить стены долларами. Маркс мог только мечтать о том, чтобы в товаре, каковым является картина, уравнялись цена и две формы стоимости. Представим себе, что в недалеком будущем гражданам в жилконторах по месту прописки вместо теперешних продуктовых карточек будут выдаваться картины местных художников, каковые будут предъявляться

в магазинах и, исходя из их достоинств, отовариваться основными продуктами питания. Непонятно только, что будет с картинами после такого натурального обмена. Скорее всего, утратив цену и обе стоимости, они должны быть уничтожены или записаны другими художниками, или же картины поступят в ближайшую галерею, откуда будут изыматься для последующего обращения. Искусствоведами станут все!

Пожалуй, можно сказать, что художник доволен перестройкой. Он был ничем, а стал — всем. И лишь вследствие детского легкомыслия и свойственной ему неблагодарности не славит ее в своих творениях

Партийная власть всегда относилась к художнику с большим подозрением. Вспомним хотя бы обкомовские комиссии, разрешавшие или не разрешавшие открытие выставок ТЭИИ и других неофициальных художественных объединений. Более всего пугала и настораживала их независимость. Художник — творец, и ему не нужен бюрократ-партиец с его справками, собраниями и демонстрациями. Художнику вообще никто не нужен, кроме восхищенного зрителя. И в Совок он был допущен, как в Государство Платона, лишь с условием полного послушания. Он должен был восхвалять режим и добродетель, согласную с режимом. Должен был быть на побегушках у идеологии. Уставом художественного творчества был опус «Партийная организация и партийная литература».

Художник, как Гулливер, был опутан веревочками зависимости в лилипутской империи. Природные силы чахли и должны были зачахнуть. Наше искусство должно было стать таким же, как экономика, — слабым и послушным.

Как мы помним, лилипуты, не доверяя Гулливеру, решили его ослепить и уморить голодом, но Гулливер нашел шлюпку и вовремя спасся от неминуемой гибели. Как все похоже!

И вот Гулливер — в стране великанов. Когда-то Юлий Цезарь сказал, что лучше быть первым в галльской деревне, чем вторым в Риме. Наш художник, уважаемый отечественными коллекционерами и искусствоведами, вдруг попал на Запад. Приготовившись к успеху, он слышит со всех сторон: «Кто такой? Не слышали, не знаем, в каталогах не встречали!» Одним словом — ростом не вышел.

С одной стороны, художник перерос общество, отбросил классовые и партийные пеленки, научился создавать, как он считает, всемирный эквивалент нормального человеческого качества жизни, а потому желает и ждет почета и уважения.

С другой стороны, отечественный художник — почти всегда провинциал, безнадежно отставший и плохо знакомый с современными художественными достижениями, и все еще воспринимается на мировом рынке искусства как экзотическое явление, порожденное экстремальными условиями социальной жизни. Естественно, есть исключения, но их немного.

Отечественный художник — как Гулливер: с лилипутами он великан, а с великанами — лилипут. Пожалуй, главная его ценность в том, что он лучше других видит, что у него под ногами и что у него над головой. Лилипутский мир он презирает, а до великанского ему как до Луны. Оба мира фантастически преломляются в сознании, и его воображение создает невиданных химер и монстров на удивление невзыскательному зрителю.

Безудержный «разгул» искусства в нашей стране может создать иллюзию, что наступило утопическое будущее, приход которого провидели большевики. Вдруг все предались прекрасному искусству! Но массы ринулись в искусство не для того, чтобы полнее раскрыть в нем свою сущность, а в надежде обрести быстрый и верный заработок. Извечная привычка российского сознания ориентироваться на Запад и искать там объяснение наших проблем и их разрешение тут же представила веские аргументы. В Париже, например, пятьдесят тысяч художников на семьсот галерей: все сыты и счастливы. Нам нужно ориентироваться на Париж!

Но если во Франции искусство материально поддерживается государственными субсидиями и взносами богатых фирм, то у нас оно в основном существует благодаря энтузиазму самих художников. Хотя энтузиазм, как мы знаем из истории нашей страны, далеко не всегда обогащал культуру высокими достижениями. В связи с этим хочется отметить два момента. Повышение престижа художника и стоимости его труда вовлекло в творческий процесс множество случайных людей, оторвало их от книг, от метлы, от молотка и топора. Схватив кисть, они уже сочли себя

художниками. Многие из них думают, что достаточно обладать буйной фантазией, чтобы создать достойную картину. Результатом такого подхода явилось богатство и разнообразие идей, проявившихся во многих работах. Эти идеи, без сомнения, будут еще обдумываться и шлифоваться потомками. Но в то же время многие обнаружили полную беспомощность в своих художественных разработках, или просто дурной вкус. Доказательством этому являются западные галереи, забитые до отказа продукцией советских художников самого низкого качества. Никто их не берет, и галерейщики просто не знают, как от них избавиться. На Невском и в Екатерининском садике — почти сплошь откровенная халтура. Да и в художественных салонах тоже редко встречаются настоящие произведения.

Сегодня мы немного забыли о социальных функциях искусства. Всякого рода общественные значимости набили оскомину, но все же стоит вспомнить замечание великого Врубеля о том, что художник с дурным вкусом может испортить целый народ. Поскольку картины художников попадают в общекультурное обращение благодаря выставкам, через репродукции, каталоги, телевизионные передачи, постольку они становятся культурными авторитетами. Этот путь прекрасно рассчитал Илья Глазунов, делая себе и своим произведениям суперрекламу. И добился того, что его знают все. Зритель, каковым является и художник, не защищенный развитым художественным вкусом, легко попадает в ловушку кажущейся значительности с нулевым содержанием. Дурной вкус становится нормой. В наше время эклектики, всеобщего смешения стилей вообще трудно найти человека с хорошим вкусом. Но элементарное чувство меры каждый художник может в себе выработать. Даже хаос должен передаваться через гармонию, учил Леонардо.

Художники, как известно, бывают двух типов: плохие и хорошие. Все они, в свою очередь, делятся на дорогих и не очень дорогих.

Это их делает похожими на женщин. Художницы от этого даже выигрывают.

Художники тщеславны, любят быть в центре внимания, легко привыкают к похвалам, ненавидят критику и завидуют успехам друг друга. В силу этих чисто женских слабостей они часто становятся жертвами. Каждый из них

знает, что за ним ведется или будет вестись охота. И каждый художник прекрасно понимает, что привлекают не его прекрасные глаза и не длинные волосы, а картины. Эта догадка, которая вскоре перерастает в убеждение, и является главным, хотя и незаметным отличием художника от женщины. Но суть от этого не меняется. Соблазнение художника осуществляется либо в форме насилия, либо путем постепенного его приручения. Некоторые добровольно отдаются в руки опекунов и даже считают это за благо.

Кто же эти опекуны-соблазнители, ловко склоняющие изготовителей шедевров отдавать самое дорогое, что у них есть? Это дилеры, маршаны, галерейщики. Что за новые непонятные названия? В табели о рангах они не упоминаются и, следовательно, им не платят зарплату, не начисляют пенсии. Все они появились на волне обостренного интереса к современному искусству и превращения искусства в ходкий товар. Вспомним, что лет десять назад коллекционерами современного искусства были чудаки-одиночки, которые, отказывая себе во всем, накапливали необходимую сумму для покупки полюбившейся картины, стоившей, по сравнению с сегодняшними ценами, весьма умеренно. Эти чудаки, собрав прекрасные коллекции и сохранив уважение художников своей преданностью идее, до сих пор мелькают на выставках, как маяки эпохи идеализма.

Сегодня правят бал другие. Появился новый тип предпринимателя. Возьмем сначала крайний случай. Многие художники помнят холеного дельца с географической фамилией, сулившего в обмен на картину рекламу на Западе, издание каталога или буклета, в скором времени — предоставление студии для работы и оплату когда-нибудь попозже. В сопровождении пышноволосой спутницы он появлялся во многих мастерских города и, как бывший партийный функционер, применяя лживые пропагандистские приемы, легко добивался успеха. Набрав картин, он исчезал вместе со спутницей куда-нибудь в Бельгию или Швецию, менял картины на машины и, поблескивая очками в тяжелой оправе, тихо посмеивался над простодушными художниками. Те же, в свою очередь, почувствовав неладное, начинали потрясать расписками, но расписки юридической силы не имели. Художники, наконец, убеждались, что их провели на мякине.

Так можно поступить лишь раз, но больше и не надо. Бывший функционер с географической фамилией уже сменил название своей фирмы и диапазон обмана.

Другой, более приличной, формой паразитирования является галерейная деятельность. Ленинградские галереи, число которых уже исчисляется десятками, приобрели известную респектабельность. Они живут своей сокровенной жизнью в плотно занавешенных конторах. Внешним выплеском их жизни являются выставки — как, например, прошлой осенью в Манеже. «Фестиваль ленинградских галерей» должен был продемонстрировать благополучие его организаторов. На самом же деле идет сложная, скрытая жизнь кротов и землероек. В буклете, выпущенном к Фестивалю, проскользнула оговорка о том, что галереи поделили все ленинградское искусство на сферы влияния. Эта оговорка, очевидно, и выразила именно то, что галерейщики более всего склонны скрывать.

Все галереи занимаются посредничеством, кроме так называемой «Ленинградской галереи», имеющей богатого спонсора, собирающей работы стариков-авангардистов и ставящей целью создание музея. Но другие галереи существуют подобно обычным торгово-закупочным кооперативам и живут на проценты от продажи картин. Наверное, так тоже можно оправдывать свое существование — вставить в трубу кран и отпускать воду порциями за вознаграждение.

Как правило, галерейщики не очень привередливы в отборе работ. Руководствуясь принципом — каждая картина найдет своего покупателя, они подчистую подметают мастерские. Нетребовательность отбора, стремление во что бы то ни стало и подороже продать полученные от художника картины сделали галереи не культурным — на что они претендуют — а чисто коммерческим явлением в жизни города. О каком вкусе может быть речь, если галереи идут на поводу у потребителя. А потребитель сам не знает, что ему надо, поскольку приобретает картину только с коммерческой целью.

Если художник не член Союза, он бесправен. Он не может контролировать галерейщика и не знает, кому и куда продана его картина, в чьи руки она попала и за какую цену. Если, например, ремесленнику все равно, что будут

держать в сделанном им кувшине — вино или яд, то художник остро чувствует отрезанность от своих работ и свою правовую незащищенность. Когда-то Матисс назвал Амбруаза Воллара, скупавшего картины импрессионистов, работорговцем. В подобное же рабство попадают художники к галерейщикам и сегодня. Конечно, всегда можно сказать: хочешь быть свободным — не связывайся с галереями. Но ведь каждый художник знает, что он не может идти на рынок и продавать свои картины. Стояние в очередях за хлебом вряд ли доставляет кому-нибудь удовольствие. Однако другого способа купить хлеб нет. Может быть, так и проявляется свобода рыночных отношений? Может быть, так и нужно?

Я против того, чтобы закрывать галереи, но свобода должна быть всеобщей, а не только для ловких предпринимателей, случайных в сфере искусства, «отмывающих» деньги живописью. Надо разрешить все виды коммерческой деятельности, и тогда, может быть, многие галерейщики займутся, например, перепродажей недвижимости или начнут играть на бирже. Некоторые откроют бакалейную торговлю или уедут на алмазные прииски в Намибию. Теперь, когда дело налажено, трудно переквалифицироваться снова в обычного авантюриста. В нашей стране парадоксов легче продать и купить душу, чем частную собственность. Заметим, что бизнес на картины у нас сразу стал легальным, а почти все торгово-закупочные кооперативы были закрыты. Галерейщиков спасла вуаль культурной деятельности, которой они прикрылись. Но надо помнить, что король по-прежнему гол. Вспомним, что в странах свободного рынка галереи опекаются государством, кое-где они не платят налоги. Европа прекрасно знает, что настоящее искусство далеко не всегда и не сразу приносит доход. У нас же галерейщики все делают на свой страх и риск и ведут ежедневную жесткую борьбу за выживание любыми способами, но предпочтительно такими, которые приносят неплохие доходы. Вспоминаются слова из знаменитого романа М. Булгакова, сказанные Иешуа о Марке Крысобое: «С тех пор как добрые люди изуродовали его, он стал жесток и черств».

1991

КТО ИДЕТ? — «СВОИ»!

Выставками современного авангарда теперь никого не удивишь. Они стали такой же повседневностью, как — увы! — очереди в магазинах. «Социальная опасность», запрятанная в живописной образности, больше не пугает и не притягивает. Доступность создает иллюзию легкости потребления. На смену ажиотажу пришло спокойное созерцание и диалог единомышленников.

Выставка «Своих» прошла тихо, но по отзывам знатоков явилась ярким событием в художественной жизни Ленинграда. Кто же такие «Свои»?

Совместная учеба на отделении художественного конструирования училища имени Мухиной оказалась поводом для сплочения. В 1987 году состоялась первая выставка. Главным делом для «Своих» стала живопись. Пожалуй, наиболее заметно они заявили о себе зимой 1990 года на выставке "От авангарда к перестройке"». Тесная развеска не помешала выделить «Своих» из пестрой толпы других молодых художников. Обратили на себя внимание два фактора в их творчестве: свобода художественной мысли и живописная культура (к сожалению, в современном искусстве второе качество часто заменяется избытком первого, а это превращает свободу в произвол).

В составе «Своих» сегодня десять человек: Виктор Кузнецов (Гиппер-Пупер), Светлана Носова (Светоносова), Александр Менус, Дмитрий Дудник, Мария Рузина (Маня Котлин), Александр Подобед, Герман Петровых, Люба Максютина (Макса), Михаил Ткачев и Павел Вещев. Возраст: 25–30 лет. Близость не означает одинаковость. Сближает ракурс зрения, при котором мир предстает фантастическим театром с чудесными превращениями и необычными мизансценами. Не случайно возникла близость «Своих» с театральной группой «Дерево» Антона Адасинского. Общее — в отношении к телесной пластике, при котором тело человека рассматривается как универсальный материал. Весь мир — лишь продолжение нашего тела, но и наше тело есть продолжение мира; «горизонт всегда под ногами, и небо начинается прямо от земли».

Трудности в восприятии произведений «Своих» чаще всего происходят от привычки искать словесное объяснение

картине. Но такого объяснения чаще всего не существует. Отечественный зритель привык видеть в картине идейный смысл, хотя она предназначена совершенно для другого. Ведь мы же не требуем от лечащего врача, чтобы он ответил, в чем смысл нашей жизни.

Переводить работы Виктора Кузнецова в обыкновенные слова и понятия трудно. Масштабы слова и художественного образа вообще несоизмеримы, но эта несоизмеримость становится особенно заметной, когда художник нарушает привычную, общепринятую логику мира вещей.

От самого автора также не добиться разъяснения смысла его картин. Он расскажет о черной Луне, которая своей тяжестью уравновешивает эквилибриста, об аппетитном хрусте летающей вафли, о черной рыбе, прямо с тарелки угрожающей беззаботному арлекину. Эти добродушные байки не приблизят зрителя к привычному пониманию произведений искусства — он уходит с ощущением, что его ловко провели. Единственным путем приближения к скрытому в картинах смыслу является раскрепощение своего подсознательного. Как это сделать? Очень просто. Нужно отключить сознание. Нужно смотреть и угадывать тот путь, который указывает цвет и его сочетания. Внешняя абсурдность изображенных людей и предметов вдруг открывает логику более глубокую, чем та, к которой мы привыкли. Больше доверия к ассоциациям, уводящим к ясной непосредственности. Восприятию картин может помешать страх абсурда. На самом деле абсурд сопровождает нашу жизнь постоянно, наступает на пятки, но остается незамеченным, поскольку не укладывается в привычку искать во всем смысл. Жизнь приспосабливается к обыденности, гася при этом живые искры абсурда. Отдайтесь созерцанию и возникающим эмоциям. Доверьтесь им, как опытным проводникам на неведомом пути. Но самое главное — никаких выводов!

Александр Менус создает большие монументальные полотна с мощными цветовыми полями. Их колорит богат и напряжен, пограничная линия свободна и продуманна, ассоциативный строй прост. Его «Слоны» и «Белое платье» лаконичны и изысканны, а выдуманная художником «персидская серия» оказывается просто детской игрой «в персов».

В работах Менуса нет той причудливости, которая пронизывает картины Кузнецова. Но в них есть непосредственность авторского восприятия, а она стала сегодня слишком редким качеством.

Павлу Вещеву свойствен цинизм естествоиспытателя, переводящего наблюдения над своими ощущениями в вымеренные живописные формулы. Биение цветового пульса в его абстрактных композициях счастливо сочетается с их математической отстраненностью. Основу такой алгебраической гармонии составляют сила характера автора, четкость его художественной мысли. Вещеву близки пифагорейские идеи о предустановленной гармонии и ее числовом олицетворении.

Светлана Носова обладает даром скрывать в живописи свои тайны. Неразгаданность духовной жизни проявляется во внешней фантастичности сюжетов. Художница будто останавливается на пороге неведомой комнаты, в которую страшно ступить.

Тайна живописи Любы Максютиной прячется в натюрмортах и сказочных существах. Мир, в котором живет Герман Петровых, — это живописный миф, условный и трагичный.

Мария Рузина и Дмитрий Дудник конструируют свои миры из осколков бытия. В их картинах космическая мозаика сплетается в замысловатые узоры из событий прошлого, из пространственных провалов и временных смещений. При этом тщательная детализация не сковывает свободу фантазий и ассоциаций.

Произведения Александра Подобеда наполнены воздухом и светом, а рельефные участки красочного слоя вносят в них необходимую устойчивость. Несмотря на их отвлеченность, чувствуется любовь художника к миру вещей, которая еще более обнаруживается в его безукоризненных предметных композициях.

Михаил Ткачев театрален и изобретателен. Его работы напоминают скульптурный гербарий. Пластические формы на плоском пространстве порождают эффект энергетического поля.

Всякая выставка является демонстрацией достижений и подведением итогов. Но самой важной для художника является та, после которой его подхватывают

центростремительные силы художественной культуры. Когда его творчество не рассеивается в пространстве культурного процесса, а получает одно-единственное, только ему предназначенное место. Для «Своих» это уже началось.

1990

ХУДОЖНИК ОТ ЗЕМЛИ
(О ТВОРЧЕСТВЕ В. ХРОМИНА)

... Вот, вышел сеятель сеять...

От Матфея, 13, 3.

Картины Виктора Хромина притягивают своей природной энергией. Но понятными они становятся только тому, кто чувствует в себе древнюю природу землепашца. Городское высокомерие притупило естественный порыв к земле. Привязанность к высокоэтажным ульям приучила к стерильности. Земля, как норовистый зверь, спрятана и заперта многослойным асфальтом. Лишь газонная поросль — насмешка над первобытными зарослями — все же создает иллюзию свободного роста в небольшом пространстве от земли до садовых ножниц.

У горожанина лишь химера природного существования. Он оторван от почвы быстроходными лифтами и заброшен в этажи культурных слоев. Он запутался в ветвях искусственного и мертвого леса — леса без корней и без кроны. Поэтому горожанин не слышит весенний призыв оттаявшей пашни, ему непонятно нетерпеливое желание земли рожать.

Женская природа земли не прощает равнодушия, но чутко откликается на внимание к ней.

Виктора Хромина можно назвать горожанином лишь условно. В городе ему душно и неловко. Он мечется, ища выхода, как случайно забежавший лось или волк. Недаром родовая фамилия художника — Сузи, что по-фински означает «волк».

Природная неторопливость и склонность помолчать обнаруживают медитативный склад жителя бескрайних лесов и долгих зим. Сказочный мир сумрачных лесорубов появляется в его сознании и требует запечатления. У Хромина

выраженная обращенность к родовой памяти, из которой, как из океанских глубин, всплывают события. Он не сомневается в их очевидности. Теплый, интимный мир предков, уводящий во временную даль прошлого. Возникает ощущение бесконечности существования. Близки и понятны горести и заботы какого-то древнего пращура о недойной корове или о неотомщенной обиде. Древний глаз под седыми бровями блестит сквозь столетия, и ощущается крепкое пожатие сухой руки.

На картинах Хромина его далекие предки заняты каким-то важным и нужным делом. Они не просто доят коров, запрягают телегу или сколачивают сарай. Они погружены в глубокую думу, как будто прислушиваются к чьему-то далекому голосу, долетающему до них из временных далей. В картине происходит взаимное «прислушивание» художника и далеких предков. Главная тема этих умозрительных бесед пронизана крестьянскими заботами и поверьями. Цветы мальвы, выросшие из детских грез художника, так же устилали бревна старинного сруба какого-то финского охотника. Как и теперь, Богородица преображалась на тонкой сосновой доске под кистью иконописца. Взаимная близость и перетекаемость времени обусловлена природой зерна из евангельской притчи, упавшего на добрую землю и принесшего плоды, а не загубленного терниями и каменьями. Добрая земля, как клубок времени, разматываясь, содержит в себе будущее как плодоносное начало, олицетворяющее преемственность и культурную память.

На картинах Хромина люди и события предстают с высоты птичьего полета. Образ птицы появляется почти во всех произведениях художника. Птичий мир — околочеловеческий, но также отстраненный, необходимый для духовного возвышения. В некоторых народных поверьях птица олицетворяет Верховного творца Вселенной, а иногда основателя рода. Почитание птиц связано с почитанием предков.

В картинах Хромина птица летит во времени. Птица несет весть. ее легкий полет по улитке времени закручивает и ускоряет события. Всполохи света на картине — как проносящиеся путевые огни. Полет во времени покрывает все новые расстояния. Лестничные ступени, встречающиеся почти на каждой картине, заостряют скрытые в цветовом

свечении кристаллические уступы совмещенных пространств. Не оступиться на таких ступенях можно лишь видя невидимое. Пространство влечет к перемещению. Пространство пластично, в него навеки впечатываются люди и события. Хромин находит эти застывшие барельефы и вплетает их в свои грезы и медитации. Обостренная родовая память художника, как веревочный мостик над бездной времени, делает его очевидцем минувшего, но так же, с помощью его картин, далекие пращуры всматриваются в нас с любопытством и недоверием.

Насыщенный и плотный красочный слой излучает предельную энергию. ее сгустки перекатываются по спинам животных, загораются в движениях людей, тлеют в крыльях ангелов.

1990

КЕРАМИКА Ю. ПЕТРОЧЕНКОВА

В шестом же часу настала тьма
по всей земле и продолжалась
до часа девятого.

От Марка, 15, 33

Ветеран питерского андеграунда Юрий Петроченков хорошо известен как график и керамист. Последнее время он полностью посвятил себя керамике, демонстрируя бесконечные возможности в окружности тарелки и овале фарфорового яйца.

Таким образом, заняв круговую оборону, художник концентрирует в небольшом пространстве свой художественный императив, независимый и критичный. Сам смысл тарелки предопределил некоторые темы творчества. На блюде подают еду — Петроченков преподносит острые и крепкие яства, сдобренные сочной и даже черной шуткой, неаппетитный смысл которой вызывает у зрителя реакцию очищения.

Порой кажется, что материал не выдерживает такой адской концентрации, дает трещины и разломы. Во рту хрустят кости, ломая при этом зубы и вышибая челюсти. Тарелка пробивает череп, раздваивая сознание. Скрежет

битого фарфора пробирает до костей (на одной из своих выставок Петроченков установил магнитофон с записью реального скрежета битого фарфора).

Зритель узнает себя среди разбросанных на тарелках черепков. Созерцание превращается в самоедство. Ритуальный каннибализм как преодоление самого себя — своего тела и сознания.

Афористичность художественного языка мастера иногда выглядит грубостью, но на самом деле — это лишь меткое попадание в смысл. Лихость слова, сказанного вовремя.

Изобретательный анатом — Петроченков создает достоверную версию строения вещества. Нити и ленты материи в прихотливом струении обозначают объемы. Ленточная память пространства как запечатление навечно бывшего в нем тела. Или как погребальное облачение евангельского Лазаря, сброшенное им при воскрешении. Освобожденная душа прощается навсегда и прощает свое грешное тело.

Сумерки социального эксперимента, окружающие художника, как и временная смерть Лазаря, будут напоминать потомкам о себе многочисленными черепками и обрывками всевозможных пелен — свидетельством сошествия в соцад.

В работах художника причудливые деформации человеческого тела не кажутся случайными. Они подтверждены скелетным строением, которое пунктиром проглядывает из-под кожи и убеждает недоверчивого зрителя в том, что уродство закономерно. Скуластые и голенастые чудища глотают кирпичи от избытка фабричного энтузиазма и постепенно врастают в стены своей собственной тюрьмы. Порождения системы укрепляют ее фундамент своими костями.

Карнавал уродов — персонажей картин художника — напоминает живописные мистерии Иеронима Босха. Их смысл в очищении «от противного». Но если у Босха смысл уродства закреплен в культурной памяти библейских притч, то Петроченков имеет дело с миром превращенной и извращенной символики. Скрежет зубовный раздается вследствие злобы сегодняшнего дня.

Броуновское движение толпы как снование инфузорий в протухшей луже. Физиономии и фигуры выдвигают свои ложноножки, пытаются заполнить собой все незанятое пространство: кто-последний-я-за-вами!

Обращение художника к блюду и яйцу приводит воображение зрителя к устойчивым архетипам. Древние представляли землю подобным блюду, плавающему в безбрежном океане. Образом совершенства казался чашекупольный небесный свод. Человек всегда чувствовал себя живущим между двумя тарелками — приподнятым и накрытым, спрятанным в уютном пространстве, как дорогое и редкое лакомство. И вдруг тарелки затрещали…

Яйцо, как и тарелка, также несет в себе образ целокупности, но, в отличие от тарелки, разлом яйца обозначает собой не катастрофу, а новое рождение.

Традиционное пасхальное яйцо, дарующее благодать, художник удваивает яйцом, порождающим Василиска — беспощадного ящера, угрожающего хрупкой благоустроенности. Василиск как иносказание социального бедствия.

Поверхность яйца используется художником как развертка противоположной поверхности — тарелки. Вместо лобового удара из фарфоровых глубин зритель постепенно заманивается созерцанием яичных перекатов, осторожно поворачивает щепотью хрупкую сферу.

Проемы-оконца в яичной скорлупе усложняют рисунок потаенными световыми эффектами. В оконце хочется заглянуть и рассмотреть происходящее внутри. Керамические яйца Петроченкова являют собой выпукло-вогнутую поверхность, организованное единство совершенной природной формы.

В некоторых его работах заметно влияние конструктивизма 1920–1930-х годов. Порой проглядывают цитаты из супрематических опытов Малевича и Суетина. Но если супремы Малевича — «председателя пространства» — разрывали границы произведений, намечая не только выход в реальное пространство, но и отрыв — по его словам — от «шара земли», то угловатые построения Петроченкова, наоборот, «разрабатывают и изощряют» овальную аксиому. В них нет романтического отлета в никуда, столь свойственного первой волне русского авангарда.

Крестовидный и кирпичный орнаменты выстраиваются в согласии с общей формой. Даже сжатый в глубине тарелки кулак, являющий собой потенциальную угрозу, может быть увиден как кушанье, привычно поднесенное к людоедскому столу.

Используя находки супрематизма только как прием, художник предельно заземляет образ, превращая его порой в политическую карикатуру. Так, бытовой предмет — тарелка — становится, как и в 1920-е годы, социальным призывом. Текст на ней (запечатленное восклицание) усиливает напряжение материала обостренной направленностью смысла.

В работах Юрия Петроченкова удачно соединяются шокирующие прозаизмы внимательного наблюдателя и искусность тонкого мастера, уличный жест хулигана и духовность провидца. Его художественные реакции всегда продуманны и скрашены чувством меры.

1990

ДИФИРАМБ РУКЕ МАСТЕРА (О ТВОРЧЕСТВЕ А. ГЕННАДИЕВА)

Верные весы и весовые чаши —
от Господа; от Него же все гири в суме.

Притчи 16, 11

Как известно, каждая местность имеет своего демона, связанного тайной формулой с пунктом пребывания. Формула Санкт-Петербурга двойственна: силы воды и камня то уравновешивают, то стараются преодолеть друг друга.

Устойчивая определенность камня хлюпает в замшелой болотной влаге. Гранитная мускулатура города вторгается в подвижную и изменчивую стихию. Вода разверзлась, но и обняла, уступила, но и просочилась. Санкт-Петербург — урбанистический иероглиф убийства и любви. Камневидная энергия города омывается влагой смерти и жизни. Кирпич, как хлипкий материал построек, обозначает фактом своего крошева итог сопротивления воде. Но все же Санкт-Петербург врезается в небесную твердь и противостоит водной стихии. У камня — все надежды только на вечность. Воде же помогает беспокойное и бестолковое время.

В этом городе сошлись крайности, желая поглотить друг друга. Объятия противников крепки: они порождают гениев и монстров. Сущность города глубоко спрятана в лабиринте уличного текста, в сокровенной символике минувшего.

Одной из характерных художественных тенденций в духовной жизни города был символизм. Поиск вечных формул — этих тайных имен всего, что нас окружает. По словам Вячеслава Иванова, художник движется «от реального к реальнейшему».

Творчество Андрея Геннадиева — явление петербургское. Это вовсе не означает, что каждая его работа посвящена городу. Геннадиев создает метафизические живописные картины, пишет утонченные натюрморты и психологические портреты, занимается книжной иллюстрацией и гобеленом. Но во всем этом тематическом разнообразии чувствуется Санкт-Петербург. Как будто незримый демон набросил прозрачную вуаль на все работы Геннадиева, сведя многообразие значений к моносимволу. В современном искусстве, как правило, тщетны попытки совмещения символического образа этого «странного» города с его истинной природой. Современный город-идол, как блудница Вавилонская, пестрит лукавой личиной, маня и обманывая. Выход один — как у Алисы — окунуться в Зазеркалье. Проводником в этом путешествии не может быть человек непосвященный. Путь небезопасен, и лучшим оружием является осененная верой убежденность. Я много раз удивлялся той несокрушимой уверенности, которая сопровождала многие поступки Андрея, как будто, сотворив молитву, он вручал себя высшей силе. Было бы также неверным полагать его фаталистом: его мысль отточена, как боевое копье. Он часто говорит афоризмами и рассчитывает свои поступки как опытный шахматист. Для одного из каталогов он взял эпиграфом слова Ф. Тютчева: «Молчи, скрывайся и таи...». Исповедуя этот принцип, Геннадиев провозгласил духовный уход в сокровенное бытие, имеющее главной целью слияние с тайной.

Именно путь тайножития, тайномыслия, тайнописания является надежным условием проникновения в сущность символа — этого ключа в мир невидимый. Недаром византийские исихасты, Сергий Радонежский, Андрей Рублёв искали путь к истине через безмолвие, сосредоточенное и одинокое, через молитву, «умную» и молчаливую. Сокровенность как условие творчества, как приближение к Творцу.

В ограничении премудрости сокрыта великая мудрость. Надежным убежищем одинокой души является Дом, Град.

Геннадиев часто обращается к теме надежного убежища, которое, как рыцарские доспехи, сможет защитить от вероломного удара. Удобный Дом как условие духовного взаимопонимания. Дом Геннадиева полон масок, манекенов, птиц и рыб, старинной одежды и оружия. Порой в нем появляются люди со средневековыми ухмылками и с остротами времен Петра Великого. Здесь реет Андреевский флаг и пахнет мальвазией. В картинах художника Дом может быть надет на голову, опущен на дно озера или предстает одиноким храмом. Дом таков, каков его владелец. Являясь продолжением человека, а часто — символическим прибежищем его души, Дом окутывается одеждами, обретает лицо или личину. В облике Дома можно найти тайный привет, жесткое устрашение или обманный жест. Подвижность образа Дома противоречит устойчивой определенности быта и выступает намеком на непостоянство своего обитателя, его блуждания и странствия.

Идея странничества — одна из органичных идей русской культуры — постоянно встречается в картинах художника. Этимологически «странник» близок «странному», «необычному», то есть выпадающему из привычного контекста поведения. В то же время странничество как образ существования связано с поиском истинного пути, мимо поросячьего благополучия обывателя. Странник всегда путник. Но если путник запутан, как Агасфер, в своем вечном блуждании-блудении, то странник страдает страстями Христа, страшится нарушить закон Божий. Странник увенчан одновременно терниями и лавром. Путь Странника непредсказуем. Он влачится по долам и топям — то по колено в воде (картина «Стрелец»), неуверенно ступая, то прицельно устремленный (картина «Диоген»). Перед Странником открывается легендарная лестница в небо либо разверзается бездонная яма. Идея Странника — это идея человека, идущего от Адама к Христу.

Санкт-Петербург — тоже Странник, как стоящий у пристани корабль, готовый пуститься в кругосветное плавание.

Образ корабля, плывущего сквозь «море житейское», является парафразой Странника. Яснее вырисовывается берег, как желанная пристань, как Земля Обетованная. Корабль всегда нацелен. Недаром он своей формой напоминает стрелу или копье. Корабль «Санкт-Петербург» нацелен на Европу, и его мачты уже скребут небо. Остается только

перерубить якоря. Над Адмиралтейством уже взвился флаг Андрея Первозванного. Странный город отправляется в кругосветное плавание. Капитаном, боцманом, а также единственным его матросом остается Андрей Геннадиев. Рыцарское служение осуществляется в творчестве.

Пространство произведений художника может быть обозначено координатами харизмы. Ясно очерчены направления вертикали и горизонтали, усложненные Андреевским перекрестием. Эта своеобразная роза ветров колеблет и направляет стрелку духовного компаса художника.

Абсолютно уникальным для всего современного искусства образом является «Рука Мастера», выполненная маслом и повторенная в графике. По своей пространственной структуре Рука напоминает дерево и в творчестве современного художника выступает заместителем древнейшего изображения Мирового Дерева — этого важнейшего архетипа сознания. Именно Рука Мастера соединяет пространства и миры. Рука Мастера как универсальный принцип, объединяющий искусность с искусством, мастерство с творчеством. Если Мировое Дерево открывало дорогу в подземный и воздушный миры, то Рука Мастера отмыкает эти пути деянием и крестным знамением. Рука также — знак посвящения и вечной клятвы. Узор на «Руке Мастера» изменчив, поскольку путь жизни неповторим. Мгновение как условие вечности; деяние как залог судьбы. Метафизические пейзажи в картинах Геннадиева обостряют ощущение универсальности события предустановленным постоянством ценного и ценимого. В то же время Мастер — ловец лишь такого момента бытия, в котором выражается акмэ (высшее состояние) предмета или человека. В этом смысле объект в символе обозревается в единстве его начала и конца. Символотворчество — возвышение (одухотворение земного объекта), но также раскрытие и сокрытие его тайны, явленной в символе. «Граница между земным и небесным зыбка, и стоит только остановить взгляд на каком-нибудь явлении, как оно уже начинает двоиться», — писал Томас Манн. Эта двойственность сходится в единой точке — равновесие весов единственно. Точный символ как меткое попадание в цель.

Портреты Геннадиева — это поиск совпадения духа и его облика, символа индивидуальной души. Но глядя

в себя — видишь другого, а глядя в другого — видишь себя. Кому известно типичное выражение собственного лица? Портрет способен превратиться в печать, в клеймо, застывая в диапазоне ухмылки-усмешки. Портрет может вобрать в себя многообразие состояний, выглядя непроницаемой маской, но одновременно излучая энергию взрыва.

Многие почитатели творчества художника отмечают произведения его календарного цикла как особенно удачные. Недаром Геннадиева так привлекает астрология. Если с помощью алхимии осуществляется постижение «земных» элементов и их скрытого существования, то в астрале открывается сфера мистических влияний небесных тел на человеческую судьбу. Рука Мастера обретает космический размер. Безграничность пространства придает исключительную монументальность всем работам Геннадиева. Даже в небольших экслибрисах разыгрывается великая мистерия мироздания. Хтонические чудовища пытаются поглотить вечные светила. Как будто в открытое окно подул ветер тысячелетий мировой культуры.

Одним из часто повторяющихся образов в произведениях художника является Рыба. Она шагает, летает и плавает, вплетается в арабеск или вдруг видится в каком-нибудь предмете. Рыба вездесуща. Рыба как воплощение первозданной стихии, как молчаливая мудрость и сокровенная жизнь, как свидетель и участник ступеней Творения, как один из первых христианских символов.

Рыба также — иная чаша весов, против которой располагается чаша земного бытия. Рыба являет собой идеальную форму устремления, повторяя своим телом каплевидность слезы и крови, стремящихся к исходному началу. Узорчатая чешуя, как живое светило, рассеивает надземный свет в подводном мире. Холодом своего тела Рыба намекает на бесстрастное и ледяное спокойствие вечности. В «Рыбах» художника читается предельный вариант бытия.

Картины Андрея Геннадиева герметичны. От них веет какой-то алхимической тайной. Странник повторяет путь Фауста, останавливая мгновение жизни с помощью магической формулы.

1991

ЦВЕТЫ И КУКЛЫ АЛЕКСЕЯ СЫСОЕВА

Всякий, кто наложит руку
на этот памятник, будет
жаждать соли и воды.

Надпись на латинском надгробии

Призрачный цвет-свет обманчиво переливается. Мир, где смысл существования каждого — во взаимном обмане, наполнен персонажами-тенями. Фигуры людей-кукол — фиолетовое воплощение неверности.

Мы на представлении кукольного театра, в котором марионетки копируют обычаи людского обхождения. Они исполняют свои роли или наивно и звонко — по-детски, или отрывисто и обреченно, как бормотание невротика. Такими их сделали, и им никак не вырваться из заточения в собственном теле.

А затем снова темнота и пыль в коробке — мучительное ожидание новой роли, новой жизни. Но роль все та же, а жизни все нет. Люди им ненавистны.

Даже цветы в вазах плачут и проклинают садовника за то, что их изгнали из рая на солнечном лугу. Садовник — существо высшее, непонятное, и его волю не сломить. Никакие вазы не заменят им сладкого Эдема.

Цветы богохульствуют.

Яркие и странные пятна на картинах А. Сысоева — как резкий крик, как безудержное веселье, переходящее в муку, как вечное заточение. Любовь и зависть, недоверие и жертвенность, вера и отречение, несовместимые чувства порождают резкую цветовую дисгармонию.

Страдания Цветов и Кукол — это страдания самого художника, жаждущего соли и соли.

Сознание раздваивается, растраивается, оставляя свои частицы на окружающих предметах, заставляя их чувствовать и страдать. Учетверенное предчувствием близкого итога, оно оживляет все вокруг, возводя свои образы в квадрат застекленного багета.

Кажется, что эти нечеловечески кукольные страсти вспыхнули в результате парникового эффекта под стеклом.

А идея во всем одна — как утолить жажду истинной жизни в этом покинутом Творцом мире.

Ленинград, 1987

P. S. Алексей Сысоев (1946–1988) — трагический человек и непревзойденный мастер монотипии.

СКУЛЬПТУРЫ В. ПЕТРОВИЧЕВА

> В поле между комьями холодной земли проснулся Жаворонок. Он вскочил на ножки, встряхнулся, огляделся и полетел вверх.
>
> *В. Бианки*

Ленинградский скульптор Владимир Петровичев посвятил свое творчество особому жанру — изображению зверей. Для достижения этой цели художнику необходимы такие черты характера и особенности художественного зрения, которые позволяют увидеть и передать нечто совершенно отличное от человеческого мира. Скульптор воссоздает диких, а не домашних животных. В диком звере нет и не может быть того, что мы замечаем в домашней кошке или в поросенке, — нас самих.

Дикий зверь — это дочеловеческая природа, в которой едино и гармонично то, что в человеке раздельно и конфликтно.

Художник тонко ощущает и передает в своих творениях чуткое величие носорога, грациозное любопытство жирафа, затаенную сосредоточенность улитки, ловкую птичью суету, мечтательность жабы, предательство хамелеона. Перечень воплощений можно продолжить, но как определить сокровенный смысл лукового пучка или клубня турнепса, отлитые скульптором в материале так, как это сделала бы сама Природа.

Для своего творчества Петровичев избирает то, что способно жить само по себе, без человека. Он отливает в бронзе старые продавленные стулья или — уникальный в современном искусстве цикл — деревенские пугала. Они растопырили руки и распяли на себе уже никому не нужные

вещи — дырявую шляпу, рваный кафтан, прорванную автомобильную камеру, — существующие вне и вопреки человеку. Пугало — это пародия на человека. Человек думает, что таким его воспринимают дикие животные. Пугало — это посредник между человеком и живой природой. Но именно в этом наборе ненужных вещей осуществляется возврат к первородной стихии, к живности, которая с лукавством встречает этот возврат, — вспархивает и озорно поклевывает это человеческое подобие.

Идеальное единение с природным первоначалом скульптор находит в золотом веке античности. Бегуны с крепкими икрами, как будто соскочившие с древних амфор, грациозные матроны или осоловевший фавн под виноградной лозой, — все они созданы скульптором с большим мастерством и с тонкой иронией. Вкус к импровизации соединяется в работах мастера с афористичностью характеристик. В его работах все ясно и все ново. Цикл «Привидения» поражает свободным владением пространственными объемами и оригинальной фантазией. Серебристые пластические фигуры также нечто внечеловеческое, но несущее на себе принадлежность к человеческому. Это тоже пугала, но состоящие не из брошенных вещей, а из потерянных мыслей, неосуществленных желаний, несказанных слов.

Скульптурный мир Владимира Петровичева — это попытка оглядеться вокруг себя и увидеть мир таким, какой он есть.

Владимир Петровичев родился 13 марта 1953 года в Кохтла-Ярве. В 1978 году закончил Художественное училище им. Серова в Ленинграде. С 1985 года член Союза художников. Участвовал в 45 выставках. Его произведения находятся в музейных и частных собраниях Германии, Болгарии, Югославии, Швеции и Финляндии, в Государственной Третьяковской галерее в Москве.

1991

ПЕЧАЛЬ ЕЕ СВЕТЛА... (ЖИВОПИСЬ Е. ФИГУРИНОЙ)

На ее полотнах живут странные существа — робкие и грустные, неуклюжие и доверчивые. Они явились из небытия, и им велено жить, а точнее, созерцать: выглядывать

из своей скорлупки и следить за бегом воды или за полетом птицы, за рождением и смертью травы. Созерцательный характер их бытия определен жесткими пределами возможностей. Всякое их действие нелепо. Так хочется взлететь в бесконечную синеву, но вместо полета — неловкий прыжок, а потом падение и удар. Земля встряхивает и подбрасывает, вода и огонь пугают. Стихии угрожают болью.

Земля, Вода, Воздух, Огонь... К этим изначальным стихиям стремится лаконичная палитра Елены Фигуриной.

Часто персонажами художницы являются птицы и коровы. ее обращение к архетипам создает опору для воображения и ассоциаций. Птицы Фигуриной сродни другим ее существам, и их птичья устремленность в небо — как хождение по воде: лишь мечта.

Теплый и неторопливый коровий мир напоминает о детской колыбели и тайне рождения. Первый взгляд и первый крик — как единственная возможность увидеть вещи такими, какие они есть. Поэтому существа на картинах Фигуриной похожи на больших детей — искренних и несчастных, не знающих цели своего рождения. Их томление не осознано, но выстрадано. Это телесное воплощение человеческих душ, со светлой грустью глядящих на зрителя.

Художница удивительно легко смещает масштабы мира. Кроткие существа вдруг вырастают до гигантских размеров. В их гигантизме чувствуется протест против природной тюрьмы, сковывающей душевные порывы.

Иногда кажется, что живые существа наблюдаются в окуляр микроскопа. Они вызывают тихую печаль и сочувствие. Существа эти случайны в жизни и потому нелепы. Абсурдны все их попытки выбраться из тотального тупика. Один из выходов — смерть. В триптихе с таким названием выражена вся предельность бытия. Именно за этой последней чертой происходит примирение нелепости и бесконечности. Прихотливость гротеска сменяется мощной полифонией отчаяния и торжественности. В картине «Отражение» появляется надежда на возможность жизни в пространственных пустотах, но и отражение оборачивается лишь иной гранью обреченности, превратившись в двойника, чужого и пугающего.

Любой, даже самый нейтральный сюжет, взятый художницей, оборачивается безысходной драмой, как это

происходит в «Прогулке», в которой переданы различные оттенки переживания какого-то неведомого нам горя. Цветовой аккорд звучен, направляем еле заметными нюансами тона. И, как эхо основных звуков, вибрирует легкая дымка, окружающая фигуры.

Живописная топография художницы изобретательна. Колорит картин настраивает на значительность, на вселенский масштаб происходящего. Столкновение экспрессионистской цветовой метафоры и тихого затаенного существования мифических людей создает в своем контрасте редкий эффект тайны. Живопись Фигуриной убеждает зрителя в пластичности, податливости бытия, говорит о всеобщей связанности явлений.

1991

ОСЕДЛОЕ «КОЧЕВЬЕ» (О ЖИВОПИСИ Г. МЕНДАГАЛИЕВА)

Магическое воздействие Санкт-Петербурга известно каждому приезжему. Город, как громадный осьминог, захватывает своими щупальцами и не отпускает. Все приезжие переживают этот момент обреченности. Чтобы не быть съеденным, надо познать душу города. Гафур Мендагалиев однажды случайно попал в Петербург — и остался на всю жизнь. Гафур родился в 1954 году в небольшом селении недалеко от Астрахани, где позднее закончил художественное училище. Привычка к степным просторам на всю жизнь сделала его внимательным к дальнему плану, привила понимание живописного пространства и умение передавать его в живописи. Приезд в Петербург в 1985 году и знакомство на вокзале с художником Александром Кондратьевым определили судьбу Гафура. Он вступает в группу Кондратьева и становится оседлым «кочевником».

Группа «Кочевье», созданная Кондратьевым, заявила о себе первой выставкой в 1987 году. Название родилось от частой смены мастерских, располагавшихся в оставленных жильцами домах, идущих на капитальный ремонт. Но случай — это проявление судьбы, и потому в самом названии группы читается открытый девиз, определяющий суть.

Название указывает на отсутствие устойчивых корней, связывающих человека с каким-либо местом. Действительно,

все художники группы много колесили по российским окраинам в поисках обетованного уюта, набирались жизненных впечатлений и сошлись в этом странном и фантастическом городе. Надолго ли остановка?

Название также ассоциируется с древними истоками культуры — скрежетом кибиток, запахом костров, вольной неприкаянностью, вечным странствием по «долам и топям», где каждая стоянка — лишь преддверие нового пути в неизведанное.

В творчестве Гафура ясно прослеживаются основные творческие принципы группы, к которым относится прежде всего композиционная продуманность произведения. В основе всего лежит структура, связывающая плоскости, пространства и цветовые пятна в единую пульсирующую плоть. Соединение языческой бесприютной свободы и глубокого логического анализа порождает организованную и в то же время способную к произвольному саморазвитию форму. Такое направление можно было бы назвать «аналитическим фовизмом». В этом понятии сошлись противоположности. В нем нашел отражение филоновский принцип «сделанности», стремление крепко построить форму, выделить ее ребра и мышцы, наметить точки тяжести и векторы движения, но также сохранить витальную силу, благодаря которой картина напоминает живое существо. Один из принципов «Кочевья» — «наблюдать дикого зверя в естественных условиях».

Гафур был заворожен методом, открывшим перед ним бесконечные возможности работы над формой. Часто город виделся ему как живое существо, то задремавшее на лунной поляне, то чутко встревоженное и готовое к прыжку, то жестко напряженное своими мышцами и ребрами. Летящая птица или пробегающая собака в пейзажах художника концентрируют в себе векторы напряжения городских построек, усиливают ощущение скрытого за фасадами зданий движения.

Порой город Гафура выглядит как таинственный лабиринт, как древнее капище для языческих жертвоприношений. Город захватил и поработил своего жителя, но также стал отпечатком его душевных движений и переживаний. Обновление старого города осуществляется в каждом новом пейзаже.

Петербург Гафура иногда хочется сравнить с лесом, где дома растут навстречу ночному светилу, а городские площади — освещенные луной поляны. Почти обязательный в каждом пейзаже и любимый художником образ собора несет в себе неосознанную, быть может, семантику Мирового Дерева — этого древнейшего символа объединения трех миров: подземного, земного и воздушного. Храм как возможность перехода в другой мир, как ступень новой жизни, как грань преломления цветового спектра. Храм как место соединения различных стихий — Земли и Неба, камня и духа, жизни и смерти, всегда несет в себе элемент драмы. Художник интуитивно чувствует, что именно Храм — точка взрыва в тектонических усилиях города, и потому Храм в его картинах подобен вулкану — то застывшему в немом напряжении, то выбрасывающему огненную энергию, накопленную многострадальным городом.

Ангел, стоящий на вершине собора, благословляет дома и улицы, напоминая о Нагорной проповеди.

Порой Гафур в этом европейском городе испытывает ностальгические порывы к далекому и родному для него Востоку, к его прихотливой и пестрой геометрии и тогда он пишет питерскую Мечеть, чертя на ней заветные слова: «Аллах Акбар!». Питерские пейзажи Гафура Мендагалиева часто превращаются в живописные панно, яркие, как восточный ковер. Созданные воображением художника, они звучат как синтезированная парафраза Города.

1991

АРТ-КОНТАКТ

И когда Он снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса.

Откровение Иоанна Богослова 8, 1

Последнее десятилетие второго тысячелетия от Рождества Христова принесло сомнения и неуверенность в души людей, по крайней мере на шестой части суши. Природа и культура как бы подготавливают человека к перемене времен, к переходу в новое состояние и измерение.

Напряжение, связанное с потерей прежних ориентиров, привело к душевным надрывам, чреватым как бесноватой темнотой тела и духа, так и пророческими просветлениями, ведущими к приближению и осознанию грядущего. Эти обе линии просматриваются в современном искусстве. И обе эти линии глубоко трагедийны.

«Мир раскололся надвое, и трещина прошла сквозь сердце поэта», — когда-то сказал Гейне. Чуткая душа художника встревожена этой предапокалиптической рябью, насторожена предштормовой тишиной. Расколотость сердца, расчлененность сознания, оборотничество всякого рода, маскарад в жизни и в творчестве — вот что досталось художнику. Многие ощущают утрату своего лица. Прячась среди других, они прикрываются личиной. До тех пор пока художник находил опору в каноне, он мог быть уверен, что, несмотря на индивидуальные вариации, творит в русле, освященном традицией, используя готовый алфавит образов и художественных приемов. Теперь же, в условиях новой культуры, художник должен действовать на свой страх и риск, облеченный ответственностью пророка и обреченный на полную свободу выбора и действия в творчестве.

Вдруг оказавшись в роли библейского Иова, художник, как Иов, переживает одни только утраты, получая взамен возможность творчества, да и то лишь в последние годы эта возможность освободилась от социального пресса. Обычная для художника отзывчивость в силу ряда причин начинает заменяться равнодушным созерцанием разворачивающейся вокруг него трагедии. Еще в начале века Х. Ортега-и-Гассет описал художника как холодного наблюдателя у постели умирающего, думающего лишь о том, как отобразить эту сцену. Но безответственность и равнодушие превратили его в простого ремесленника, лишили дара пророчества. Небывалый взрыв изобразительной активности последних лет многих привел в лоно искусства. С помощью искусства в России всегда решались все проблемы, теперь же решаются в основном экономические. В связи с этим художниками стали почти все! И чтобы защититься от массовости, петербургскими художниками создана новая творческая организация, входящая в структуру Профессионально-творческого Союза художников и графиков и являющаяся

членом Международной федерации художников, — организация наподобие литературного ПЕН-клуба. Этот Союз, как предполагают его организаторы, должен сохранить смелый и честный порыв в творчестве, наиболее ясно обнаруживший себя на известных всем выставках в ДК им. Газа и ДК «Невский». В годы коммунистического режима независимое художественное творчество обрело венец мученичества, стало символом свободного взгляда на положение вещей. Имена многих художников тех лет стали легендарными. Вновь образованный Союз и организованная им выставка имеют своими целями определить «эталон» петербургского независимого искусства среди всеобщего многообразия, внести здоровый консерватизм в современный художественный беспредел, сплотить ряды ветеранов, а также создать организацию для отстаивания своих прав. Международный характер деятельности новой организации находит свое отражение в участии в выставке зарубежных художников.

1992

НЕБО КАК ЧАША (В. В. СТЕРЛИГОВ И СТЕРЛИГОВЦЫ)

В потоке нынешней художественной вседозволенности часто утрачивается связь с плодотворной традицией. Многие художники теперь пишут так, как будто до них ничего не было. Счастливым исключением из этого правила является группа «стерлиговцев».

Чтобы понять смысл этого направления в современной живописи, нужно заглянуть в его историю. Основатель направления — Владимир Васильевич Стерлигов (1904–1973), петербургский художник, творивший в русле идей Малевича, Матюшина, Филонова, создал свои собственные пространственно-пластические принципы, опирающиеся на изучение скрытой геометрии форм, идею «чашно-купольного» строения пространства, взаимодействия внутренней и окружающей геометрии.

Открытие новой системы живописного видения явилось как чудо. Апрельским днем 1960 года Стерлигов увидел небо как опрокинутую чашу. Чаша как форма пространства. Окружающая геометрия как покров, соединяющий природу и художника.

Эта простая идея перевернула все предыдущее видение художника. Если прежде явления и предметы выглядели отдельными, то теперь, связанные общим живописным принципом, они потекли как пылинки на дождевой капле, подчиняясь преломлению ее поверхности.

«Чашно-купольная» пластика форм привела Стерлигова к новому пониманию мироздания. Для него постижение окружающей геометрии пространства — это не только зоркое созерцание, но прежде всего — духовно-нравственная работа. Художник, достигнув духовной и телесной чистоты, сможет оживить пустое пространство, расширить его особым видением, мысленно освоить его, выходя за границы видимого кругозора, осмыслить мир невидимый.

У Стерлигова появились ученики, вместе с которыми он изучал творчество Сезанна, принципы кубизма и супрематизма, обосновывал на занятиях свои собственные выводы из живописного наследия. Постепенно сложилась небольшая группа единомышленников. В мастерских шла напряженная работа, там же устраивались итоговые выставки и обсуждались творческие находки.

Не вписываясь в официальный академический шаблон, Стерлигов и его школа были мало известны. Единственная выставка, устроенная в ЛОСХе, была закрыта через четыре часа.

Мне кажется, в работах мастера произошел прорыв к иконописному видению мира, и, естественно, сторонников соцреализма от этого карежило.

Стерлигов страстно проповедовал свои идеи и обучал живописи молодых художников, среди которых был Геннадий Зубков. После занятий с Владимиром Васильевичем Зубков подробно записывал все, что говорил учитель. Эти записи позднее помогли ему продолжить занятия с группой. И сегодня группа «стерлиговцев» существует как уникальное петербургское явление, а Геннадий Зубков ведет занятия и обучает видению окружающей геометрии.

Экспозиция выставки Зубкова построена так, чтобы зритель мог проследить появление законченной картины из ряда этюдов. Предметный мир видится или угадывается, но часто остается ощущение, вызванное трепетом и струением света, оставленного предметом. Но это не абстрактная живопись, упраздняющая предметность. Многие картины

поражают своей музыкальностью. Но осознание этого приходит позже. Моменты созерцания сопровождаются верным звучанием, и лишь потом, после радости восприятия, приходит понимание того, что звучали отголоски пифагорейской гармонии сфер.

В живописи Зубкова сохраняются ее земные координаты, присутствуют деревья, озера, стога сена, но здесь и просторы, различаемые только духовным взором, благовест цветовых сочетаний.

1993

ЖИВОПИСЬ Г. КАРАБИНСКОГО

Заповедь новую даю вам, да любите друг друга; как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга.

От Иоанна 13, 34

Неожиданность композиционных решений, странности колорита, сила и открытость темперамента, не желающего считаться порой с художественными традициями, а также продуманность и отшлифованность сюжетов в предварительных рисунках свидетельствуют, что перед нами самородный талант, живущий мыслями и страстями своего народа, древнего, как Библия. Только Шагал, созвучный витебским корням художника, проступает кое-где в произведениях Карабинского, как форма на каравае хлеба.

Работая в особой манере — только мастихином, Геннадий наполняет свои холсты мудрецами, исполняющими Завет, чудаками, суетными и красноречивыми, как ярмарка, мечтательными и боязливыми женами.

Животные, безобидные, как и их хозяева, скорбят и радуются, по-шагаловски примиряют миры божеский и человеческий, объединяя их в едином пульсирующем плотью сосуде.

Живописное пространство, как и библейское время, обратимо и проницаемо, выворачивает пустоту сегодняшнего дня и наполняют мир живыми собеседниками. Лукавая прибаутка и унылая мудрость закреплены в жесте как

в единственно верной формулировке бытия. Жесты персонажей художника отшлифованы столетиями отчаянной жизни и отложены в народной памяти, превращающей мир в занимательный театр.

Но более всего ощущается в картинах Карабинского одна главная тема. Это Любовь — сочувствующая и жертвенная, мужская и женская, к старикам, к детям, к животным. Она обнаруживает себя в особой цветовой ауре, окружающей героев картин, в мягкости характеристик, в личном соучастии их бедам и поступкам, в обращении к притчам и сюжетам Вечной Книги. Может быть, именно живопись помогла художнику выразить свое заповедное чувство.

1993

«ТЕРРА ИНКОГНИТА» В. МИШИНА

Работы Валерия Мишина хорошо известны любителям искусства. Он является непременным участником всех крупных городских выставок, но лишь в последнее время его произведения создаются в контексте теоретического осмысления.

Творчество Мишина всегда несло привкус серьезной умственной работы. Ему была присуща концептуальность, которая, как древняя притча, могла развернуться сразу в нескольких смыслах. Афористическая законченность и филигранная форма всегда отличают произведения серьезного мастера.

Медитативная аура, как доспехи рыцаря, придавала произведениям Валерия Мишина элитарный, респектабельный статус, одновременно превратив художника в «Летучего голландца», одиноко рассекающего свой морской путь.

Путешествие в творческой стихии всегда чревато столкновением с берегом. Им стала обыкновенная предметность — эта терра инкогнита, увиденная Мишиным в подзорную трубу.

Текучая стихия фантомов вдруг раздвинулась, и сквозь брызги прибоя четко обозначился неведомый берег. «Остаточный реализм» как шелуха вещей, как сброшенная змеей кожа, принимаемая за змею, как прибрежный песок, сначала всасывающий, а затем четко держащий отпечаток подошвы.

«Остаточный реализм» можно назвать платонизмом наоборот. Если для великого грека вещественный мир стремится к вечным и совершенным идеям и испытывает при этом эротическое влечение к более совершенной, чем он, природе, то Валерий Мишин желает закончить свое идеальное творческое странствие и вернуться в мир реализма, хотя и остаточного, испытывая при этом не менее страстное желание, чем Платон.

Открытие Предмета в произведениях художника — это ностальгия по утраченной предметности, по древнему единству человека и вещи. Утрата уже свершилась, и Мишин манифестирует ее как взгляд через вуаль культурной памяти. При этом вещи — резинки, булавки, пуговицы, скрепки, при всей их вещественной случайности, почти идеальны.

Они не скрепляют, не колют, не скребут, а парят, как иконные образы, несомые божественным эросом.

Творчество Валерия Мишина — редкий случай соединения восточной и западной художественных традиций. Органика этого соединения создает сплав плоскостного видения, тончайших световых пульсаций и твердого европейского рисунка и характера.

Преодоление географических и культурных границ сопровождается преодолением границ технологических. В работах художника смешиваются и взаимозаменяются живописные и графические приемы, создается ощущение безграничности и обратимости всего окружающего мира.

1997

НОВЫЕ ТЕРРИТОРИИ ИСКУССТВА («ВИВРИЗМ» В. КОТЛЯРОВА (ТОЛСТОГО))

Поиски новых путей образности и новых выразительных средств характерны для искусства XX века. Установка на сотворение принципиально нового пропитала его художественную культуру. Стремление к непохожести друг на друга у художников превратилось в своеобразную манию.

Однако подлинная потребность в авангардных замыслах и их воплощении в новаторские произведения присуща далеко не всем. Многие художники относятся к новаторству как к законному, но нелюбимому спутнику жизни, с которым можно при удобном случае разойтись.

Обреченность на авангардизм калечит жизнь прирожденным плотникам, дворникам и кухаркам, забросившим свое истинное призвание ради модной тусовки.

Установка на авангард пропитала все существо Владимира Котлярова. Живя в Москве, в 1976 году он создавал перформансы — провокации, воспринимавшиеся как антисоветская пропаганда. Его участие в выставках неофициального искусства, публикации статей и манифестов делали его нежелательным свидетелем строительства коммунизма. С 1979 года он живет в Париже как гражданин Франции. В 1980 году В. Котляров издает первый манифест «вивризма».

Еще в Москве в 1977 году он делает первое почтовое отправление мейл-арта — эпистолярной живописи.

Произведения мейл-арта появляются впервые в 1950-е годы в США. Письменные отправления были превращены в артефакты Рэем Джонсоном. Эпистолярный жанр, пережив в последние десятилетия своеобразную смерть, возродился вновь в виде рисованных картинок в мастерских Макса Эрнста, Пикассо, Энди Уорхола, Бойса и других. Ценность писем Котлярова в том, что они, проповедуя «вивризм», достигли (настигли) своего адресата в России.

Живописные послания художника послужили толчком в процессе пробуждения дремавшего духа новаторства в Москве и Петербурге. Так, например, активная переписка с группой «Митьки», выразившаяся в сотнях произведений мейл-арта, превратилась в грандиозную выставку в галерее «Борей» летом 1996 года.

Эпистолярная живопись Котлярова, как некое творческое излучение существования человека в написанном и отосланном другому послании, является одним из выражений «вивризма». Послание рассматривается как животворение. «Вивризм» как бы оплодотворяет и оживляет затухающий обмен письменными посланиями, Для культуры конца XX века письменный текст является своеобразным атавизмом на фоне глобальной компьютеризации текстовой информации. Оживляясь лишь индивидуальным почерком, письмо умирает. Значительно проще и надежнее обратиться к телеграфу, телефону или факсу, чтобы отправить в любой уголок мира подробное послание.

Проигрывая в скорости передачи информации, послания мейл-арта выигрывают в другом. Как художественный текст, они опровергают текст научный.

Послания Котлярова не есть протест старомодного господина, предпочитающего мерседесу старинный кэб с уютным запахом конюшни. Письма Котлярова — это живая энергия художника, преодолевающая компьютерную сухость и подправляющая своей интуитивной проницательностью механический расчет машины.

Письма полны юмора, иронии и самоиронии. Конверты живописно расписаны, обклеены фотоколлажами, украшены разными наклейками и даже плоскими предметами. Письма в таком исполнении являют собой истинный автопортрет отправителя, протестуя при этом против привычной униформы вежливо-равнодушного почтового послания, принятого культурным большинством.

Превратившись в выставочный экспонат, письма В. Котлярова перестают быть только письмами или даже рисованными открытками — их показывают другим, снимая покров тайны переписки, их тиражируют в печатных изданиях, отбрасывая изначально присущую интимную форму обращения к адресату. Они становятся всеобщим достоянием.

Отправляя послание, например, Юрию Молодковцу, В. Котляров адресует его всему миру — почтальону, галерейщику, коллекционеру, прессе, музею, всей мировой художественной культуре.

Автор сохраняет при этом замечательную важность, осознавая значимость момента: дружеская беседа превращена в художественный манифест.

Единственной исторической параллелью является Юлий Цезарь, писавший, как известно, первоклассные эпистолы, прекрасно зная, что они будут скопированы и разосланы по всему Риму, прежде чем прибудут к адресату.

Эпистолярная живопись, таким образом, становится пограничной областью искусства и неискусства, в которой идет активное соперничество между информацией сухой и безликой, забывающей, в своих крайних выражениях, отправителя и адресата, и сильным личным акцентом, утверждающим личность в художественном творчестве.

1997

ОТРИЦАНИЕ ГРАВИТАЦИИ В. ДУХОВЛИНОВА

> Туда, в завещанную высоту,
> Нас эта сила тетивы помчала,
> Лишь радостную ведая мечту.
>
> *Данте. Божественная комедия. Рай. Песнь 1. 124*

«Отрицание гравитации» — так называется серия картин Владимира Духовлинова. Декларация художника о преодолении силы тяготения основана на одном из свойств абстрактной образности.

Отрыв от земной поверхности, полетное перемещение в пространстве, начатое в детском прыжке и продолженное как осознанно-привычное в космическом полете, запечатлевается в живописном тексте.

Чувство тяжести придает солидную устойчивость в плавании по «морю житейскому», но в конечном итоге увлекает на дно и скрывает в земном прахе.

Гравитация как постоянное напоминание о конечности земного существования, этакое memento mori и смирительная цепь, ограничивающая свободу и масштабы перемещения.

Гравитация как нравственная тяжесть, груз житейских мыслей и поступков, подрезающих крылья вдохновению.

Гравитация как животная приземистость, чуткая телесность и прожорливость, склоняющая голову ко всему лежащему на земле.

Отрицая гравитацию, художник преодолевает не только все это, но и естественную ограниченность картины — очерченный прямоугольник с выраженным верхом и низом — и превращает ее в свободное струение цвета по поверхности холста.

Устойчивая серая дымка — как утреннее марево, покрывающее город, как известковый налет на стене — патина времени, становится самодостаточным живописным слоем.

Образные недомолвки и отдаленные намеки, фрагменты артефактов интригуют и составляют тайну молчаливого эрудита.

Загадка, загаданная художником, почти разгадана, но нет слов, чтобы сформулировать ответ. Намек почти понят, но существует в другой системе координат, как воспоминание о прошлой жизни, и ему нет названия.

Произведения Духовлинова возможно объяснить, пропев их.

Альтернативой предметной тяжести становится полет — но не птичий, полный усилий, а полет звуков, неземных и устремленных от центра.

Картины Духовлинова, подобно произведениям Баха, соподчинены как горизонтальной, так и вертикальной структуре. В них есть ведущие темы, которые звучат и развиваются на плоскости всего холста. Подобно голосам фуги, они становятся бесконечным продолжением друг друга, сливаясь в единый мощный контрапункт.

1999

АЛЕКСАНДР КОНДУРОВ. Я — ХУДОЖНИК И ОТНОШУСЬ К ЭТОМУ КАК К РОКОВОМУ ОБСТОЯТЕЛЬСТВУ

Пути таланта неисповедимы. Способность к художественному творчеству так же невозможно объяснить, как разделение животных на кошек, собак или птиц.

Александр Кондуров, обреченный быть художником, перепробовал много занятий. Может быть, острое любопытство, стремление узнать сокровенные законы вещей сузили круг занятий. Избрав сначала самое актуальное — искусство плаката, Кондуров освоил в совершенстве его язык. Он был непременным участником и частым призером значительных плакатных выставок.

Плакат научил острому способу выражения, чувству слова и текста, умению соединять различные виды искусства в скупом и ярком изображении. В графических работах художника чувствуется эта школа зоркого и ироничного глаза, умение подмечать характерные подробности. «Мир Набокова» — серия работ, посвященных одному из самых утонченных и интеллектуальных русских писателей. Вереница образов, выполненных в технике «темпера и пастель», проходит перед зрителем как видимый, ожив-

ший текст и в то же время как единственно верный знак, выражающий творческое прочтение великого писателя.

В графических работах «Чайная церемония», «Фокус-покус», «Трельяж» чувствуется основательная школа мысли — с карандашом в руке. Фигуры превратились во вневременные иероглифы, выражающие единственно возможную сущность.

Вологодское происхождение Кондурова, как детские сновидения, возвращает его к первоистокам собственного бытия, к иконописи.

Древние вологодские иконы он созерцал вместе со своим учителем, художником Владимиром Корбаковым, научившим Александра базовым художественным истинам. Ряд работ возвращают к этим ранним, но вечным впечатлениям: «Вологда», «Дионисий», «Ночной монастырь».

Живописные произведения художника предельно музыкальны. Это большие холсты «Квартет», «Танец свободы», «Концерт для окон», «Мисс Диксиленд», Cool и Back to back. Музыка звучит через трубы, скрипки, виолончели и барабаны, она переливается в трелях флейты и валторны.

Еще художники Возрождения (Ян ван Эйк) заметили поразительный эффект изображения музыкальных инструментов — они сразу начинают звучать. Звучание в картинах слышно в предельно насыщенном колорите, сложном и глубоком. Звук раздается физически, его можно пропеть.

Звучание слышно в жестах музыкантов, в своеобразной палитре движений, присущих джазу. Даже в «Доме Достоевского» слышны блюзовые мелодии, хотя Фёдор Михайлович жил в другом интонационном измерении.

Сам художник нашел точное соответствие своей живописи в законах поэтического текста, объединяющего тонко уловленные нюансы чувства с фиксированным словом, изобретательную фантазию с ритмом.

Кондуров последнее десятилетие много и успешно работал в Европе, но постоянно участвовал в главных петербургских выставках.

Определяя свое творчество как постоянный риск, Александр Кондуров продолжает рисковать.

2001

«СТЕНА»

Периодические выставки секции монументальной живописи имеют неслучайное название. Настенные рисунки возникли в древности, по-видимому, раньше всех других видов искусства, и теперь они также требуют особых навыков и талантов.

По своему смыслу «стена» предполагает явную демонстрацию того, что и как на ней изображено или повешено, поэтому группа не скрывает ни своих достоинств, ни других достоинств.

«Стена» также понимается как преграда, которую нужно преодолеть, Китайская стена иероглифов, стоящая на пути и символизирующая высокий уровень мастерства.

«Стена» — подготовленная поверхность, где воображение художника уже чертит незримые образы.

«Стена» — память, в которую замуровывают надежды и воспоминания как преемственность учения и ценности жизни.

«Стена» не только соединяет, но и разделяет. Отдельность манеры и способа творческого видения характерны для каждого художника группы. Представленные вмести на выставке, участники напоминают тесно сплоченную группу — «стенку», камни которой скреплены незримым цементом.

«Стена» — защита от непрошеных гостей, создающая укромный мир мастерской, неподотчетный никакому контролю.

«Стена» — это возможный, но не обязательный предел искусства.

2001

ТРОЙКА, СЕМЕРКА, ТУЗ В. МИШИНА

Графическая интерпретация Валерием Мишиным знаменитого пушкинского произведения помогает увидеть новые символические смыслы.

А разве может быть иначе? «Пиковая дама» — один из загадочных метанарративов, вызвавших волну цитат и вариаций. Пушкин построил такой карточный домик, в котором многие нашли себе приют.

Германн только поднял незаряженный пистолет, а уже Раскольников опустил свой топор. Либидозная энергия каждого из этих решительных молодых людей нашла различное разрешение, но с одинаковым исходом. «Она мертва, но тайны не узнал я!».

Для Валерия Мишина «Пиковая дама» растворяется в контексте маргинальной культуры как образ, влекущий и одновременно глубоко враждебный. Нонконформист Мишин ищет родственную душу в маргинале Германне. В игре важна экстремальность: отогнутые и загнутые углы у карт, крап и «передергивание»; важна карта, оказавшаяся на полу, банковские билеты. Игра как параллельная маргинальная жизнь.

Старая графиня Анна Федотовна, благодаря способности к метаморфозам, вскоре превратится в даму пик, а потом и в гоголевскую «подобранную колоду» — «немку» Аделаиду Ивановну.

Зависимый проситель сокровенного дара, Германн сталкивается с глубоким и даже враждебным безразличием старухи, подобным равнодушию природы. «И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть, и равнодушная природа красою вечною сиять».

Для получения желанного секрета выигрыша Германн подумывал даже сделаться любовником старой графини и неожиданно оказался случайным свидетелем «отвратительных таинств ее туалета». Эти детали многозначительны и раскрывают сокровенные лабиринты подсознания автора и героя.

Германн просит о даре, как просили его у волшебника и чародея или у матери. «... Умоляю вас чувствами супруги, любовницы, матери...». Спустя почти сто лет Зигмунд Фрейд попытается объяснить странную амбивалентность этих понятий, поставленных Пушкиным в один ряд.

Фрейд покажет, что Эдипов комплекс Германна мог бы найти свое символическое удовлетворение, например, в занятии «скупого рыцаря» — накоплении и созерцании золотых монет.

Старая графиня, как Родина-мать, отказала, обманула и предала. Она поступила так же, как неверная любовница. «Угораздило меня родиться в России», — так однажды воскликнул диссидент Пушкин.

Сказочное сознание Пушкина пронизано мифами заядлого картежника. Его Германн от униженной мольбы быстро переходит к угрозам. «Старая ведьма... Так я ж заставлю тебя отвечать... ». Старуха кажется напуганной, но, спрятанная смертью, вновь видится спокойной и уверенной. Она уже знает о своей мести и позднее, на своих похоронах, подмигнет Германну (мертвецы могут лгать!), потом еще раз подмигнет, обернувшись дамой пик.

Так материнское начало старой графини отождествляется с Мачехой-родиной, а немецко-французская природа Германна усредняется русскостью Мишина. «Венера московская» — так называли молодую графиню в Париже, и на ее портрете при свете оплывающей свечи застыл наполеоновский профиль петербургского Германна. Персонажи и национальности перемешались, как карты.

Карты легли рядом, но не так, как верил Германн, а направо — пиковая дама, налево — трефовый туз, как решил Пушкин.

Судьба — судья — обманка.

2001

ВРЕМЕНА ГОДА ГАЛИНЫ РУСАК

Самобытность художественного видения выделяет Галину Русак среди многих художников. ее манера оригинальна, что является весьма редким в мире современного искусства.

В своих живописных произведениях художница воспроизводит глубинные представления о природе и о том, как различные времена года влияют на деревья, траву, животных и людей.

Для Русак как будто не существует самолетов, скоростных автомобилей и современных квартир. Она изображает ту архаическую жизнь, когда в растениях, в животных и в людях бился единый пульс, когда существовало единство, связывающее всех и вся в одно целое. Когда ангелы не скрывали своего облика, и сама природа являлась то в виде юной девушки, то в виде увядающей старушки («Встреча Зимы и Весны») или Таинственной Всадницы («Осень», «Зима», «Весна», «Лето»).

Галину интересуют не городские улицы с их постоянным шумом и суетой. Она наблюдает тихую жизнь «природных

людей» с их занятиями и странствиями. Эта жизнь порождает новую жизнь. Художница постоянно обращается к темам Рождества («Рождество») и посадки растений («Прививка дерева. Апрель», «Садовница. Июнь»). Внимательно наблюдается и изображается робкое существование тех, кто живет рядом с человеком, но более, чем он, связаны с природой, чья жизнь меняется вместе с ней. («Рождение бычка. Декабрь», «Смерть свиньи. Ноябрь»).

Изображая жизнь животных, художница не стремится их очеловечить, как это делают многие анималисты. Животные сохраняют в себе сокровенно-молчаливую естественность, которая в загадочной атмосфере картин оборачивается многозначной символичностью («Соломенный волк»).

Пантеизм художницы и деликатное превращение героев картин в символы приближает ее к художникам Проторенессанса. Как будто плоскость средневековой иконы наполняется тяжелыми складками платья и легкими кружевами батиста. (Серия «Венецианская Куртизанка».) Платье Куртизанки почти одной природы с корой дерева, листья и плоды которого соперничают с драгоценной вышивкой.

В образе венецианской Куртизанки просматривается глубинный женский архетип; она воплощает раскованную природную силу, свободную и прекрасную. Мужчины в ее жизни играют вспомогательную или, скорее, теневую роль, подобно святому Иосифу в «Рождестве», напоминая безвольную игрушку у ног Куртизанки.

Мужская напористая расторопность представлена забавным и безопасным сатиром, похожим на ласкового и любопытного кота («Сатир и пляшущие старушки»).

Архаическая монументальность и простота композиций, строгая иконность и цельность образов убеждают в космизме и самодостаточности картин.

Увлечение живописной фактурой, переходящей в орнаментальность, редкое умение передать нюансы ткани, сложный и благородный колорит, внутреннее свечение красочных слоев превращают картины в декоративные драгоценности.

2001

ЧЕЛОВЕК КАК ПРОМЕЖУТОЧНАЯ СТУПЕНЬ ЭВОЛЮЦИИ. ПРОЕКТ ИНСТАЛЛЯЦИИ

Госпожа Эволюция споткнулась на человеке. Нельзя сказать, что она потеряла равновесие, но величие ее шествия серьезно пошатнулось.

Существует обоснованное предположение, что эволюционная ветвь приматов, которая привела к появлению первобытного человека, ведет начало от так называемых счастливых монстров.

Все данные и многочисленные находки палеоантропологов и археологов указывают на Африку как древнейший и наиболее обитаемый континент первобытных людей. Первые находки синантропов в Китае оказались последними, в то время как в Африке найдены сотни останков этих древнейших предшественников человека, от которых впоследствии пошли неандертальцы, а еще позднее — люди кроманьонского типа — прямые предшественники нас с вами. Почему же Африка стала колыбелью этой странной загадочной линии развития приматов, приведшей к появлению homo sapiens?

Известно, что в Африке существует множество выходов на поверхность радиоактивных ископаемых. Знаменитые южноафриканские и центральноафриканские урановые рудники разрабатываются прямо на земной поверхности. Радиация так и струится среди корней и ветвей гигантских баобабов. Но радиация пагубно воздействует на генный набор хромосом, порождая различные патологические отклонения у новорожденных особей многих млекопитающих.

Именно это случилось с многочисленными детенышами древних макак, гамадрилов и шимпанзе, рождавшихся, например, с четырьмя хвостами или вовсе без них и с другими очень неудобными для жизни патологиями. Однако рождались и такие, у кого мозг оказался большего объема, да еще в придачу — прямой позвоночник и укороченные передние конечности. Хвост оторвался при неудачном появлении на свет и более не передавался потомству, а объем мозга, большое количество извилин и прочие отклонения от природного стандарта оказались устойчивыми и превратились в признаки нового вида.

Патологические изменения — уродство с точки зрения обезьян — оказались удачными, позволяли лучше приспособиться к долгим передвижениям по африканской саванне, быстро принимать необходимые и нетипичные решения в изменчивой первобытной жизни. Не запутываться ногами в собственном хвосте.

В итоге новый, неожиданный для эволюции вид — «счастливый монстр» — оказался прогрессивным. Он постепенно превратился среди остальных приматов в преобладающий. Так случайное, но «счастливое» уродство, вызванное радиацией, стало доминирующей линией на пути превращения обезьяны в человека.

Эволюция такой развязки событий не предполагала.

2001

ПЕТЕРБУРГСКИЙ СИМВОЛИЗМ

Каждый город, как и человек, имеет свое неповторимое лицо. Облик Санкт-Петербурга сформировался с гордой осанкой российской столицы, с пестрым многообразием портового города, наполненного образами и символами, — города художников, поэтов и музыкантов. Не случайно европейский символизм, едва возникнув в конце XIX века, сразу нашел последователей в Санкт-Петербурге. Именно этот город, с его мистикой белых ночей, смешением дня и ночи, наполненных мечтами и видениями, с его постоянными наводнениями, противостоянием воды и камня, с его резким морским ветром, срывающим шляпы с прохожих и переворачивающим страницы старых фолиантов, стал местом рождения новых мифов, соединяющих сакральность прошлого и тайну будущего. Так, графика выдающегося английского художника-символиста Обри Бердслея стала самой популярной среди интеллектуальной элиты российской столицы.

Если московская живопись выражала в основном декоративные и национальные мотивы, то петербургские художники стремились отразить все многообразие ощущений и мыслей человека fin de siecle, иногда романтических, иногда тревожных.

Современные художники из Санкт-Петербурга продолжают эту традицию. Непостижимое дыхание города при-

учает их дышать в его ритме. Привычка видеть его загадочный силуэт и слышать его мелодию создают особый угол зрения, при котором видимый мир превращается в таинственную загадку.

В изобразительном искусстве Санкт-Петербурга символизм развивается, по проторенным путям символизма конца XIX — начала XX века, то есть делая упор на сложный полутоновой колорит. Цветовые сочетания в такой живописи становятся манифестантами смысла, отражающего сложные и противоречивые порывы и душевные движения. В живописи используются также привычные основные тона, символизирующие природные стихии: яркость огня, мягкость и глубину воды, прозрачность и легкость воздуха, зелень травы и т. д. Художественные символы естественно и невольно выливаются из глубины бытия.

Современный символизм, обогащенный и усложненный структурализмом и постмодернизмом, обращается к изображению предмета, хорошо известного в быту, но превращенного в многозначный иероглиф. Форма вещи, представленная на холсте художником, вдруг напоминает что-то совсем другое, давая новое направление воображению зрителя. Шаблонный набор символов, вроде свечи и часов, редко употребляется у современных мастеров, предпочитающих оригинальность и новизну. Язык знаков порой специально шифруется, заставляя зрителя двигаться по неизведанному пути и самостоятельно разгадывать изобразительный ребус.

Так, в картинах А. Задорина чайник может напоминать птицу или какой-нибудь экзотический плод. Цветы, листья и раковины А. Герасимова, с одной стороны, являются следами реальности, вплетенной в фактуру произведения, а с другой — своими очертаниями, как легкая вибрация, повторяют профили таинственных видений, высвеченных в картинах.

Художник обращается к символике, когда смыслы образов, его переполняющих, не могут быть исчерпаны непосредственным изображением и когда неосознанные предчувствия рвутся к реальности, стремясь найти адекватное воплощение.

Петербургские художники-символисты идут в своем творчестве различными путями, поскольку художествен-

ный символ выражается интимно, запечатляя в себе, как в линиях ладони, судьбу творца. Так, Галина Русак собирает в своих старушках, странниках и животных тихое существование природной жизни. ее символизм пробивается с помощью далеких культурных цитат и аллегорий к полузабытому городским жителем пантеизму. Шелест ветвей и аромат трав сплетаются в ее работах с пластическими мистериями календарных циклов, с таинственными покровителями природных стихий. Олицетворение времен года с нимфами, украшенными цветами и травами или плодами и ягодами или запорошенными снегом и сухой травой, — известный прием в европейской аллегорической живописи.

Совсем иными путями движется символизм Александра Задорина. Для него европейская художественная традиция последнего века — как для археолога культурные слои. Они выталкивают из своих тайников драгоценные клады, как случайно найденные сокровища. Задорин — эрудит-виртуоз; в его рабочем столе — множество коробочек, из которых он извлекает античные мифы, поверья Ренессанса, шутки Пикассо. Но сквозь эти прихотливые постройки проглядывает шутливый жест самого художника. Безупречное мастерство и превосходный вкус помогают ему чувствовать себя как дома в любом срезе культуры. Символизм Задорина — его личное изобретение — помогает ему обозначать любой сюжет в понятном алфавите.

Александр Петров для воплощения творческой темы обращается к символике борьбы. Главная тема творчества, по словам художника, находится «ниже пояса». Его интересует борьба, совокупление, звериная жажда жизни, которая обнаруживала себя в искусстве древних кочевников, в сценах погони, терзаний, объятий. «Звериный символизм» насыщен первозданной энергией; мир представляется молодым и дерзким, играющим мускулатурой. Художник великолепно передает движение, основываясь на тектонических векторах напряжений и разрушений. Используя природное значение открытого цвета, он наделяет своих персонажей колористическими характеристиками. Его картины заряжают ощущением молодости и борьбы.

Рашид Доминов в качестве основного символического языка возрождает древневосточный образ тени. Отброшенная предметом или человеком тень становится красноречивым

носителем собственного значения. Тень способна передразнивать, шаржировать или просто создавать необходимый фон, как шум, слышимый в городских пейзажах. Тень как настойчивый двойник-преследователь способна раскрыть спрятанную от нескромных взглядов потаенную сущность. Причудливые тени поневоле противостоят телесной полновесности бытия, уводя воображение в сферу грез и мечтаний. В то же время они превращаются в декоративную арабеску, дополняя композицию цветовым разнообразием. Символизм тени наиболее симптоматичен как единство формы и значения, очищенное от всякой телесности.

Андрей Геннадиев создает свои произведения как многозначные шифры, раскрытие которых превращается в напряженную умственную работу. Его картины являются ключом к тайнописи мироздания, как клубок Ариадны, ведущий к спасительному выходу из запутанного лабиринта.

Герметичная масонская символика — такая, как тексты древних заклинаний, — очерчивают пространство для «великого таинства» или раздвигают его для благословенного рыцарского пути. Произведения Андрея Геннадиева продолжают традиции европейской тайнописи, понятной посвященным.

Для творчества Александра Сигова характерна последовательная эстетизация реальности. Его символические сновидения, всегда растворенные в золотой дымке, дают шанс реальности возвыситься до них. Плоды в натюрмортах приглашают к участию в символической трапезе скорее духовного, чем плотского характера. Женские образы, подобные Беатриче, предназначены только для созерцания издали. Они слишком идеальны, чтобы даже помыслить о прикосновении к ним, — за их спинами виднеются крылья. Отсутствие мужчин также символично — мужская похоть здесь неуместна.

Казалось бы, еще шаг — и повеет избыточной приторностью, но мастер вовремя застыл на заминированной тропе.

Когда-то русский символист Андрей Белый назвал книгу стихов «Золото в лазури». Золото постоянно тонет и вновь всплывает в картинах Сигова.

Символизм Александра Базарина — явно фрейдовского характера. В его работах всплывает мир детских

фантазий — скорее мир ангелов, чем людей. В его работах — шум ангельских крыльев. Забытые детские грезы всплывают в памяти как символы альтернативного мира, находящегося рядом. Детская фантазия компенсирует запреты и находит в символических играх способ полноценного существования.

Валерий Мишин, создавая свой мир в картинах, дополняет его теоретической базой. Его концептуальность, как доспехи рыцаря, придает произведениям характер элитарной аксиомы. Изучение реальности сквозь подзорную трубу закончилось созданием теории «остаточного реализма», который обращен к «предмету», «вещи», утраченной и заштампованной в современном мире.

Превращая вещь в символ, он наделяет ее бессмертием. Меццо-тинто «Стол в прошедшем времени». Этот старый мишинский офорт 1970-х несет в себе традиционную символику. Оплывающая свеча как иносказание сгорающей жизни, рулетка, измеряющая длительность пройденного пути, будильник с обозначенным временем, ключи от Вечности, или от Рая, или от тюремной камеры, замок с ключом — запертая судьба, рассыпающиеся кубики со словами «Все проходит» как неустойчивость бытия; и даже тени от стола создают впечатление провала куда-то вниз. Рациональный трагизм бытия. «Стол в настоящем времени»: вместо гитары — граммофон, кактус в форме креста, уже намекающий на скорый исход, ноты с началом Yestorday П. Маккартни, играющий приемник, снятый пиджак, как сброшенная кожа. Все в черно-серых тонах. Трагизм настоящего. Типичная эстетика нонконформизма, ставшая теперь исключительно музейной репрезентацией. Дух брежневской тягомотины и безвоздушного пространства жизни. Немота и духота. За такие работы в 1970-е можно было угодить в психушку или в лагерь, а они созданы именно в 1970-е. Художник рисковал.

Вячеслав Михайлов также увлечен символическим изображением реальности. Являясь первоклассным рисовальщиком, он, казалось бы, может изобразить любую извилину предмета. Однако его влечет скрытая пластика формы. Он, как истинный творец, превращает весь мир в текучую, податливую массу, из которой вновь создает многообразие вещей и их отношений. Образы города, «увиденные изнутри», приобщают зрителя к тем мгновениям восприятия,

которые не поддаются анализу, но остаются в памяти как очевидный опыт. Увлечение пластикой превращает его в «живописного скульптора», вылепливающего свои формы.

Ностальгия по утраченной предметности увлекает художника в мир вещей — этих символов, сил и возможностей человека.

Всякое искусство символично, поскольку скрывает под маской знакомых предметов вымышленный мир их историй. Символизм петербургских художников заключается в повышенном интересе к тому, что редко удается увидеть случайному прохожему, но что существует в виде шифра в лице человека, в стволе дерева, в форме облака. Символическое мышление настраивает на то, чтобы увидеть окружающий мир как увлекательный текст.

2002

АЛЕКСАНДР МЕДВЕДЕВ

И сказал мне: не запечатывай слов пророчества книги сей; ибо время близко.

Откровение Иоанна Богослова 22, 10

Художник интересен своим обликом. Эта мысль приходит каждому, кто посещает творческую мастерскую Александра Медведева. При знакомстве с Александром возникает ощущение несоответствия его изощренных художественных фантазий сдержанной, даже замкнутой манере поведения.

Только нервные искры странно мерцающих глаз и неожиданность поступков обнаруживают скрытую параллель духовной жизни, напряженную и драматическую.

Творческий мир Александра полон неожиданных превращений. Его картины — это странствия по материкам различных культур, фрагменты которых перемещаются в иные пространственные и временные координаты, оставляя после себя пунктирный след в виде парадоксов и загадок.

Потоки прошлого, как Всемирный потоп, перемешивают и смывают мусор современности, унося его и растворяя

в вакууме Вселенной. Остаются лишь сверкающие крупинки на лотке золотоискателя.

Медведев, как шаман, с легкостью перемещается по Мировому Дереву в пространстве и времени. Творчество превратилось в магию. В его картинах, как в тайном ритуале, слышатся заклинания и заговоры. Художник для достижения своих целей призывает на помощь силы трех миров, способных спалить в своем огне как автора, так и его творение.

В произведениях проявляется острое чувство истории, которое погружает зрителя то в египетскую каменную вечность, то в пантеизм первобытных охотников, то в рациональную античную гармонию. Древние пророчества, средневековая алхимия, Апокалипсис второго тысячелетия, — все это сплавилось в живую структуру, бурлящую, как приворотное зелье. Кажется, что на картинах вспухают пузыри, мелькают фигуры, внутреннее движение живописи приковывает взор.

Некоторые картины художника предстают как жерла вулканов, из которых выпирает животворящая энергичная субстанция, оплодотворяющая наш склеротический мир, продлевая его неверное существование.

Неожиданность и непредсказуемость Александра Медведева — художника и человека — являются как бы скрытым инобытием его художественных пророчеств, зашифрованных в отточенном временем иероглифе.

Жил-был самобытный и талантливый художник Александр Медведев. Теперь его нет. Вечная грань смерти скрыла его возможные слова, поступки и картины. Этот текст о его творчестве был написан в 1997 году, когда казалось, что мы не скоро расстанемся, и я снова и снова буду удивляться его упрямой оригинальности. Теперь же этот текст, как и его картины, создают иллюзию присутствия, поэтому не стоит его изменять. Не потому не хочется его менять, что он точно попал в цель, — слово не может попасть в цель картины, — а потому, что текст нравился Александру, и, может быть, он чувствовал с ним некоторое единство.

2002

АКВАРЕЛЬНЫЙ МИР ЛЮСИ КОВАЛЁВОЙ

> Внимательно вглядись!
> Цветы пастушьей сумки
> Увидишь под плетнем.
>
> *Басё*

Оказавшись впервые среди работ Люси Ковалёвой, я почувствовал, что смотрю на мир сквозь пелену воды. Наполненные нежным соком цветы колыхались в легком струении воздуха, получившего неожиданную плотность. Плоды и ягоды придавали терпкий вкус пейзажному водоему, сворачиваясь в лепестковой густоте.

Цветочное великолепие в работах художницы обманывает обоняние: поневоле напрягаешь ноздри — вот-вот долетит желанный и знакомый аромат.

Точно выверенные объемы сосудов обнаруживают меткий женский вкус, не пропускающий мелочей. В этом влажном мире ботанических пристрастий попадаются пернатые жители, застывшие в судороге собственного макияжа и похожие на сухофрукты. Явно не хватает рыб, важно вплывающих в комнату и пучеглазо прицеливающихся в яркий цветок.

Деликатные размывы акварели в работах художницы создают то, чего не хватает реальности, — мягкий переход от одного предмета к другому, без жестких границ и конфликтов. Умиротворение непосредственно и настойчиво является главным мотивом произведений Люси Ковалёвой.

Человеческие персонажи выглядят нечаянными в пестроте пластичной атмосферы. Их можно принять за букеты цветов, случайно принявших облик чьего-то лица.

2002

НЕВА И ТЕМЗА: ВОЗМОЖНОСТИ СЛИЯНИЯ

Лондонская Luke & A Gallery представляет выставку художников из Санкт-Петербурга. Особенности выставки отражают своеобразие судьбы и природы этого города в устье Невы — прежней столицы России, теперь являющейся его

культурной столицей. Петербург, называемый самым европейским городом страны, действительно отличается особым духом и ритмом, оказывающими влияние на его жителей, и особенно на художников. Привкус портовой свободы смешивается с ветром Балтийского моря. Вместе с тем Петербург — город строгих традиций, оставшихся от его столичной славы. Эти два свойства — свобода творческих решений и чувство строгой организации, верного вкуса — являются отличительной чертой настоящих петербургских художников. Действительно, в творчестве многих авторов из Петербурга свободный эксперимент, безграничная фантазия сочетаются с гармонией рисунка и ясностью художественной программы.

Так, Александр Сигов раскрывает в своих работах завораживающий, волшебный мир. Как будто приоткрылась ювелирная мастерская, и судьба созерцателя оказывается вдруг сдвинутой магическим влиянием драгоценных материалов, нашедших единственно возможное пристанище на поверхности холста. Образы его картин, как видения из юношеских снов, создают ощущение путешествия в страну надежд и желаний. А. Сигов представлен двумя картинами с обворожительными женскими видениями и двумя филигранными натюрмортами. Кажется, что любая оправа будет их недостойна.

Александр Герасимов — творец одного произведения, но все его попытки приблизиться к идеалу достойны особого внимания, тем более, что идеал еще не достигнут. Композиции А. Герасимова обычно соединяют теплые тона (даже черный цвет излучает калории). Светлые цвета освежают, они всегда прозрачны и светоносны. Подобно легким вуалям, скрывают на миг открывшийся чарующий образ. Его картины грустны и целомудренны, как русские девушки перед свадьбой. Художник называет себя композитором, поскольку для него важнее всего общая композиция линий и цветовых пятен.

Сергей Бакин — аскетичный и строгий ценитель женской красоты и грации, которые он находит в классическом балете. В прошлом успешный модельер, художник посвятил свое творчество исключительно созерцанию балетных репетиций, стремясь с помощью запечатленных поз и положений осознать характер и сущность женского очарования

и балетной выразительности. Петербургские пейзажи художника, со сложной гаммой тонких цветовых нюансировок, можно назвать общеевропейскими, недаром коллекционеры называют его «петербургским парижанином».

Александр Базарин представлен графическими работами, передающими его сокровенные фантазии. Излишек воображения ограничивает подвижность ребенка, и потому игры под столом превращаются в сновидения, наполненные ангелами и домашними животными. Мифы и сказки оживают. Колористическая пластика напоминает световые лучи витражей. Архитектура Петербурга — этот гигантский собор, таинственный и влекущий, становится обрамлением детских переживаний. Природная цельность характера спасает художника от навязчивой в современном искусстве патологии. Его произведения интимны и интерьерны, способны дать уютное ощущение тепла и внутреннего счастья.

Рашид Доминов передает в своих работах неторопливое восточное пиршество с медлительными повествованиями и созерцанием фривольных узоров. Как истинный гурман, он наполняет свои работы сложными переливами колорита и потоками сочного света. Иногда пиршество затягивается и превращается в чревоугодие.

Тени от деревьев, фигур и зданий часто становятся главными персонажами. Работа в театре приучила художника видеть тень как самодостаточность. Плоскостное видение напоминает персидские миниатюры. В то же время работы Доминова интимны и быстро становятся приятными собеседниками.

Вячеслав Михайлов — известный живописец — представлен своими стремительными и безупречными рисунками. Линия рисунка дополняется цветной растушевкой. Самостоятельное цветовое пятно создает ощущение динамики и внутренней энергии.

Николай Резниченко — внимательный исследователь русского авангарда — занимается живописной пластикой. С помощью высвечивания живописных слоев он изменяет пространственные измерения. Бытовая среда приобретает монументальность, а персонажи — архетипичность. Натюрморты и композиции раздвигают пространство стен и превращаются в интерьерную среду.

Анатолий Маслов — ветеран петербургского нонконформизма — представлен небольшими пейзажами, полными

струящегося света и иллюзорности. Теплый колорит пейзажей явно меняет петербургский климат, приближая его к среднеевропейскому.

Вера Павлова — живописная сказочница, тихо плетет свои волшебные истории. В них переплетаются чудеса Св. Иоанна, подвиги рыцарей Круглого стола. ее натюрморты излучают запахи прошедшего лета и полны незаметной жизнью жуков, бабочек и лягушек.

Анатолий Заславский движется в искусстве по только ему ведомому пути, точно воспроизводя свои ощущения и интуиции. Его пейзажи, как воздушные шары, стремятся куда-нибудь улететь, так много в них приморского ветра и петербургского неба.

Заславский-портретист — тонкий психолог и знаток людей — всегда замирает перед тайной женщины.

2003

ВЫСТАВКИ В АРТ-КАФЕ «ПОДВАЛЪ БРОДЯЧЕЙ СОБАКИ»

С января 2007 года я был приглашен Владимиром Александровичем Склярским, директором арт-кафе «Подвалъ Бродячей Собаки», заняться устройством выставок современных художников. В какой-то степени эти выставки становились продолжением моей галереи «Ева», находившейся четырьмя этажами выше. Я согласился и «принялся за старое». Атмосфера «Собаки» — это постоянные посетители, выпивающие и закусывающие, а также ежевечерние концерты артистов, поэтов, певцов, которым В. Склярский, большой любитель и знаток театральных представлений, предоставлял возможность выступать. «Подвалъ Бродячей Собаки», знаменитый своим прошлым, теперь также продолжал линию некоторой художественной старомодности. Здесь никогда не было сомнительной вкусовщины. Выставки художников проходили в «Бродячей Собаке» постоянно по заявкам желающих, мне же следовало внести отбор и систему. Художники стали приглашаться персонально, и с частотой в один месяц стали открываться новые выставки. Открытие выставок проходило примерно по одинаковому сценарию, с непременным обсуждением и выступлениями всех желающих, с легким фуршетом, моей небольшой

статьей и авторским плакатом. Я видел свою задачу в том, чтобы в выступлении и небольшой статье обострить проблему, поднятую художником и представить ее для размышления и обсуждения присутствующих. Естественно, заменить видеоряд вербальными описаниями и объяснениями невозможно. Все же приведу некоторые тексты, дающие отдаленное представление о художественных событиях в «Бродячей Собаке», — этих складках в пространстве петербургской художественной культуры. Тексты должны были умещаться на странице, и потому они такие краткие.

Первой выставкой была выставка произведений Андрея Рудьева, работающего в манере современного проектирования, применяющего парадоксальные и неожиданные решения. На выставке были показаны коллажи. Название было предложено художником и отражало мысль о существовании современного человека, окруженного гипертекстуальным пространством городской среды, насыщенным мелькающими образами и текстами рекламных плакатов. Соблазны рекламы искушают, но и высушивают. Название, предложенное Рудьевым, — «Среда обитания» — мне понравилось и стало общим контекстом последующих выставок, проводимых в «Бродячей Собаке».

СРЕДА ОБИТАНИЯ АНДРЕЯ РУДЬЕВА

Современное искусство все более обращается к текстуальным матрицам, выработанным в виртуальной среде. Правдоподобный мир, привычно расстилающийся перед глазами землепашца или слесаря, сменился серийными картинками, вербальными плоскостями, яркими пятнами маркеров. Появление виртуальной реальности стало результатом длительной информационной эволюции. С середины 1980-х годов прошлого века наступила новая эпоха, сменившая «вселенную Гуттенберга».

Фаустовская рукописно-книжная неторопливость сменилась пестрой мозаикой массмедийной интертекстуальности. Нейтральная бесстрастность виртуальных серий расширила пространство коммуникации, вовлекая своей молчаливой интригой всех зрячих в систему актуального времяпрепровождения.

Единственная опасность всего этого состоит в смешении виртуального и возможного. Ведь возможное противостоит реальному; следовательно, процесс возможного — это осуществление. Поэтому традиционно понимаемое искусство — это воплощение возможного вследствие случайности или необходимости. Оно всегда претендует на правдоподобие, которое осуществляется в превращении желания сказать в возможность писать.

Виртуальное, напротив, не противостоит реальному; оно само по себе обладает полной реальностью. Его процессом становится актуализация желания.

Виртуальное пространство — это среда обитания.

Январь 2007

Выставка Марины Лукьяновой была построена как живописный репортаж о путешествии. Было найдено неожиданное решение: выразить живописным языком изменчивость постоянного перемещения по красивым местам в дружеской компании, занятой едой и весельем.

ГАСТРОНОМИЧЕСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ, ИЛИ АНАТОМИЯ СОБЫТИЯ

Современная живопись развивается по двум векторам: один фиксирует размышления художника о реальности, соединяя прошлое и будущее в настоящем. Поэтому мы говорим, что на картине осуществляется обобщение возможного опыта — того, который был, и того, который будет по вероятности или по необходимости в нашей или воображаемой жизни.

Другой вектор развития живописного мышления фиксирует реальность как событие, остановку опыта во времени и пространстве. Художник нарушает баланс неопределенностей, раскачивает стрелку весового соответствия враждебных сторон. Картинное пространство шевелится. Картина, как окно с внезапно раздвинутыми шторами, свидетельствует о событии. Живопись как момент спонтанного перформанса, затеянного понарошку.

Террор реальности упразднен существованием. Размышление о смыслах заменяется ощущением момента.

Гастрономическое путешествие стремительно уносит от концепта/рецепта вкусовых переживаний к визуальным приключениям веселой и тесной компании. Репортажный отчет Марины Лукьяновой, сделанный с искренним сочувствием и очевидным соучастием, явно вовлекает зрителя — завистливого созерцателя — в сопредельное существование.

Отдаленные цитаты из импрессионизма и точный вкус произведений обнаруживают скромную европейскую грамотность, но мастерская компоновка перформативности, приготовление события как угощения, умение разомкнуть картину ветру и брызгам — редкая способность.

Март 2007

Елена Новикова, виртуозный офортист, представила живопись с сюжетами, близкими ее графическим работам: фантастическая реальность, наполняющая среду обитания современного человека и проявляющаяся в активном воображении — компенсации жизни без происшествий.

КРАСАВИЦА ИЛИ ЧУДОВИЩЕ

Фантастический мир рядом. Воображение, имеющееся у каждого homo sapiens, демонстрирует, что в каждом углу сидит какое-то невиданное существо. Фантазии Лены Новиковой полярны. Рядом с женским образом, нерешительно соблазняющим, вырастает чудище, плотоядно взирающее на «робкое» создание. Гиперстрашилки заставляют внимательно вглядеться в свое альтер эго, в котором обитает либо Минотавр, либо Медуза горгона, либо какая-то другая агрессивная конструкция.

Персонификация катастрофизма превращает космические страхи — медиаторы иного мира — в неуклюжих домовых, неопасных квартирных шалунов.

Красавицы и чудовища достоверны благодаря вниманию к деталям и точному ощущению природы персонажей. Художница сочувственно и старательно передает на холсте увиденный мир. Особенно завораживают офорты — виртуозные, многодельные и изящные, напоминающие работы старых мастеров.

Апрель 2007

При написании статьи к выставке пастелей Яна Антонышева, моего старого знакомого, я неожиданно для себя часть текста написал в поэтической форме. Статья осталась в таком странном виде, поскольку текст понравился художнику, и он пожелал видеть его таким. Общий контекст открытия выставок, обсуждение и выступления, раскрывают многие вскользь брошенные намеки, но в статье они остаются загадкой. Например, образ Флоренции давно очаровал Я. Антонышева. Постоянные грезы о терракотовом городе совмещаются с голубыми образами старой Коломны. Общий колорит от такого соединения цветов только выигрывает. Кроме городских построек, в картинах мелькает его собственное присутствие и множество женщин — узнаваемых и неузнаваемых. Антонышев — неисправимый романтик и потому воспевает любовь прошлую, настоящую и будущую.

ЧЕРТА ГОРОДА ЯНА АНТОНЫШЕВА

Картины Яна Антонышева кажутся странным ребусом, состоящим из фигур людей, зданий, пространственных перемещений и множества спрятанных обнаженных женщин, различных животных, рыб и птиц.

Художник пишет скрытый текст, прочтение которого похоже на разгадку тайного смысла. Картины следует смотреть долго, находить и читать надписи на зданиях и афишах — скрытые разгадки и цитаты памяти. Несмотря на видимую фантастичность, в картинах все точно. Ян — дотошный протоколист домов и улиц Коломны, старого района Петербурга: сюда он помещает свои мысли, чувства и воспоминания.

Черта начерчена, тревожно ограждая силуэт.
Кусочек мела раздробился в ватности картона,
оставив верный след.
Но горький мед воспоминаний влечет и травит,
Виденья силу набирают меловым веществом.
В прозрачности — забвенье, но здесь художник правит,
Как бритву, мягкость карандаша, бумаги плоть
сверлит и прорывает —
Пространства и ходы раскрыты для стихий.

Флоренция торжественно вплывает
Во дворик дома, что напротив. Но грусть сильнее наводнений.
У времени отнят любимый лик.
За городской чертой земля колеблется листвою травяной,
Но здесь, в Коломне, кирпич подточен влагой голубой,
Струящейся с небес сквозь фильтр графита.

Май 2007

Выставка Валерия Филиппова открылась на летние месяцы. Туристам понятны и приятны были его городские пейзажи. Особое внимание автор уделил укромным дворикам и крышам старых домов. Работы написаны честно и искренне. Многие картины были куплены.

ОБРАЗ ГОРОДА ВАЛЕРИЯ ФИЛИППОВА

Художник Валерий Филиппов оправдывает своей выставкой принадлежность к группе «Старый город». Он верен выбранной теме, и в этом проявляется его убежденный патриотизм петербуржца. Филиппов победил искус писать туристические достопримечательности, он изображает городские закоулки, дворики, крыши. Пастельная и акварельная приглушенность цветового тона придают благородную сдержанность работам, создавая атмосферу интимного наблюдения.

Между тем установка на романтическую образность, заявленная в названии, конфликтует с геометрическим росчерком пейзажей. Прямоугольные линии зданий, направленность дорожных магистралей ведут взгляд к освоению городских далей, провоцируя измерение и исчисление. Классицизм Петербурга апеллирует к соразмерной античности. Все строго и гармонично. «Не геометр да не войдет!» — любили повторять греки предостережение великого Пифагора. Столичная соразмерность, архитектурные античные цитаты еще сохраняют память о былом величии города.

«Романтическая образность или исчисленная геометрия пространства?» — вот какой вопрос может беспокоить созерцателя петербургских пейзажей Филиппова. Прямоугольник картины фиксирует плоскость, подтверждая отдаленное родство профессии художника и землемера, но

несомненная поэтика изображения преобразует бесстрастный числовой ряд в легкое чувство симпатии и сопричастности.

В некоторых работах во внезапном порыве художник преодолел гравитацию и пишет кистью вокруг себя, высвечивая и помечая фрагменты пространства цветом и линией. Эвклидово пространство оливковых рощ и храмовых колонн уступило место своевольной геометрии выпуклых и вогнутых поверхностей Лобачевского.

Меру геометрии и образности подсказали художнику прихотливые стихии: вода и воздух.

Июль — август 2007

На выставке Бориса Забирохина были представлены пейзажи и прекрасные рисунки обнаженной натуры, выполненные сангиной. Я посетил художника в его мастерской, когда он работал с натурщицей. Девушка была явно возбуждена пристальным вниманием к ее телу.

Невольно вспомнились известные рассуждения Н. Гоголя о различии художников русского и итальянского. Первый сажает в мастерской убогую старуху в серых лохмотьях и прилежно пишет ее весь день, второй же полон романтических и живописных страстей.

Воспоминание было явно контрастным. В Борисе клокотали итальянские страсти.

К НАТУРЕ (Б. ЗАБИРОХИН)

Художник Борис Забирохин в поисках натуры нашел, наконец, пейзаж и обнаженную женщину и задумал их сравнить. Звучит забавно, но сколько в этом неподдельной правды — сопоставить топографию природного ландшафта с координатами женского тела. Художественное исследование пленэрного пространства — лишь повод для эротического путешествия, равно как движение морской волны или силуэт холма выступают проекцией естественного жеста. В изначальной установке на сравнение пленэрной натуры и ню проскальзывает тоска петербуржца по горным высям, например, Кавказа, но также скрытая зависть

к пылким чувствам горцев, прогретых жарким солнцем, сквозит желание видеть горные долины вместо среднерусской возвышенности.

Отсутствие пересеченной местности в наших краях компенсируется природной статностью северянок, что и берется Забирохиным (невольный каламбур) за точку отсчета.

Поиски природного начала для воплощения в картине — вечная задача многих художников, стремящихся найти верное выражение первозданного чувства.

Работая естественным красителем — темперой, художник добивается тончайшей передачи нюансов движения воздуха. Пейзаж, скрытый легкой дымкой, как будто тонет в волнах легкого утреннего тумана. Вспышки цвета приглушены и остранены, подчиняясь тональной светописи. Рисунки сангиной, легкие и быстрые, прочерчены точно и ловко, передают непринужденную грацию и вечное обаяние женственности.

Февраль–март 2008

Давно собирался сделать выставку Илье Тихомирову, моему старинному приятелю. Оказалось, что, кроме пейзажей, он много занимается социальной графикой, которая оказалась особенно интересной. Она могла бы дополнить многие современные культурфилософские сочинения.

БЕРЕГА И ДОРОГИ ИЛЬИ ТИХОМИРОВА

Пейзажи и графика Ильи Тихомирова отдельны, как тело и душа, как визуальный и мыслительный миры. Пейзажи фиксируют прогулки, охоту и рыбалку, полны воздуха и ветра, леса и движения. Пейзажи существуют в ритме выслеживания грибов и зверей. Пейзажи пульсируют живой энергией, обозначены жестом восторженного прыжка (из бани в озеро).

Графика, напротив, увлеченная фантазия алкоголика, разнообразная, прихотливая и буйная до момента отключения. Взлет воображения, подстегнутого spiritus, преодолевшего все возможные страхи. Преодоление тела. Прыжок в бездну...

Графика Ильи Тихомирова потрясает. Как будто заглядываешь в иной мир. И этот мир — ад. Как всякая чертовщина, все движется. Свистопляска и улюлюканье, как и подобает адскому коловращению. Динамика харь и рож объединена в аккорды ужаса и отвращения. Превалирует нелепая совдеповская пошлость всемирного Апокалипсиса. На память приходят строки Данте:

> То адский ветер, отдыха не зная,
> Мчит сонмы душ среди окрестной мглы
> И мучит их, крутя и истязая…

Божественный Данте, окончив путешествие с Вергилием, остался божественным, хотя современники и говорили, что адский огонь придал его лицу кирпичный оттенок. Божественный Боттичелли, иллюстрировавший Дантовы прозрения, оставался божественным. Мало известно о Босхе, но увиденный им мир, наполненный чудовищами, прошел через рефлексию художника и остался как предсказание и предостережение.

Чертовщина притягивает, вызывает любопытство, но не прилипает к гению. Напряжения и соблазны искушают фантазию художников. Их жжет огонь Святого Иеронима — отшельника, соблазняемого видениями.

Ужас и экстаз находят свое выражение в тишине мастерской. Отстраненность и свободное размышление сквозят в работах мастеров, зорких наблюдателей миров видимого и невидимого.

Инфернальные фантазии Ильи Тихомирова — скоропись тушью изменчивых видений недавнего прошлого.

2008

На открытии выставки Александра Кондурова было много рассуждений о Древней Греции, поскольку это последнее увлечение художника. Стремление припасть к истокам европейской культуры, бесспорно, благородная интенция. Главное, чтобы это припадание превратилось в страсть.

Птичья тема постоянно проступает в старых и новых работах художника. Это — особый знак автора или воздушные смыслы Вологодчины. Поэтому пернатые неожиданно обнаружились в тексте о греческих страстях.

ИЗ ВАРЯГ В ГРЕКИ

Художественный талант неизьясним — эта мысль Пушкина впрямую относится к Александру Кондурову, взвалившему тяжелую ношу и, подобно Сизифу, затаскивающему ее на высокую гору.

Подобно Одиссею, обреченному на скитания, Александр обречен на творчество. На самом деле обреченность обернулась безграничной свободой выбора тем и сюжетов, открытостью новым впечатлениям. Художественный талант — как непрочерченная траектория полета птицы.

Художнику свойственны острые высказывания, точное чувство слова и текста, умение синтезировать различные виды искусства в лаконичном изображении. В графических работах чувствуется школа зоркого и ироничного глаза, как птичья устремленность сосредоточена в метко бьющем клюве.

Вологодское происхождение Кондурова возвращает к первоистокам живописного бытия, к иконописи. Вечные художественные истины вновь и вновь появляются в работах художника. Иконописное выражение византийской мудрости.

Раздвигая пределы живописи, художник вносит в нее музыкальное звучание. Звуки трубы, скрипки, виолончели сливаются с трелями флейты и валторны. еще художники Возрождения (Ян ван Эйк, Тициан) заметили эффект изображения музыкальных инструментов, которые сразу начинали звучать. Звучание в картинах слышно в насыщенном колорите, сложном и глубоком. Звук раздается физически, его можно пропеть.

Нервные пальцы музыкантов направляют звучания, нежные пальчики красавиц продолжают игру с музыкантами. Художник находит точные соответствия живописи поэтическим текстам, нюансов чувства — словам, изобретательной фантазии — ритму.

Монументальная живопись приучила к «чувству стены», к известке, запылениям, трещинам, случайным пятнам. Изучение стены, ощупывание поверхности открывает провалы, пустоты и потайные двери. Разнообразие материалов расширяет образную тематику и направляет воображение на постоянный поиск.

Этот поиск привел художника в Древнюю Грецию. Путешествие из Вологды в Афины превратилось в игру и расшифровку смыслов.

Открытие Древней Греции произошло внезапно. Античная мифология, колесницы и амфоры, натурфилософские штудии преломили привычные смыслы. Мир сместился. Вологодские леса наполнились шумом эгейского прибоя и ароматом цветущих олив. Иконный славянский мир вернулся к своим античным истокам.

Июнь 2008

РЕКОНСТРУКЦИЯ ПЛОТИ (ВЫСТАВКА В. МИХАЙЛОВА)

Меня потрясает свобода и настойчивость майского жука.

В. Михайлов

В эпоху постмодернизма произведения Вячеслава Михайлова удивляют своей необычностью. В них нет принятой сегодня в искусстве вуали концепта и игры, но звучит подлинное и сильное чувство, продолжение классической традиции. Безупречное владение рисунком и формой выражается не в моцартовской легкости виртуоза, но в трудном поиске и утверждении скрытой онтологии вещества, звучания цвета, плотного и мощного. Воздушные пространства сменяются земными провалами с пульсирующей магмой. Как будто агрессивность земного давления вытесняет тягучие и кряжистые формы, продукты борьбы. Человеческие тела, подобно карте местности, изрезаны оврагами и кавернами, слеплены «из праха земного», подчинены дрейфу каменных плит. В картинах горит Прометеев огонь, опаляющий живописные формы и самого творца. Дантовы прозрения не остаются без последствий. Тлеющие угли в картинах утверждают Гераклитово предсказание о живом космическом огне, который «все обоймет и всех рассудит».

«Я пишу картины от неуверенности», — говорит художник, шагающий в зияющую бездну, — условное равновесие маятника в точке полета.

Плотоядная и страстная борьба в картинах раннего периода — пергамская титаномахия мятущегося царства Кроноса — сменилась ясным олимпийским ритмом напористых плоскостей, вздыбленных руин, запечатленных в картинах «петербургского цикла». Адреса города — как памятные знаки сопротивления вещества, как духовный пейзаж, увиденный и пережитый. Живое свидетельство тектоники заставляет думать о действительных странствиях художника — участника земных страстей в недрах земли, камня, кирпича.

Пронзительное произведение «Памяти матери» (1994) — немой призыв, духовный привет. Серия «Спас» продолжает постоянную тему в творчестве художника — взлет из бездны и очищение от скорлупы земной. Серия эта развивалась как вариации на тему иконных досок с открывшимися записями, постепенно приближаясь к утверждению совершенного образа.

В отличие от великого итальянца Данте, побывавшего в трех мирах, Михайлов осуществляет эти странствия без духовных проводников, но, как в юности, бросается очертя голову, полагаясь на верных помощников — крестное знамение, мастерство и интуицию.

Ноябрь 2008

Елена Галеркина делает декупажи, картины из кусочков цветной бумаги. Очень искусно и оригинально. Она также знает и любит китайскую культуру, и потому я придумал такой текст с вымышленным китайцем Бу Цуанем.

БУМАЖНЫЙ МИР ЕЛЕНЫ ГАЛЕРКИНОЙ

Бу Цуань, глядя на далекие горы, утопающие в голубой дымке, размышлял о быстротечном времени, подобно сухому рису, струящемуся сквозь ладони. Он слышал, что только тонкая бумага способна запечатлеть ускользающий миг, закрепить события уходящей жизни, записав строки иероглифов. Бу Цуань, подражая ученым людям, взял тонкую рисовую бумагу, цветную тушь, но, поскольку писать не умел, стал рвать ее и склеивать кусочки, окрашивая

в нужные цвета. Появились странные картинки. Вот стрекоза села на побег бамбука, и тут же появилась такая же стрекоза, но склеенная из рваной бумаги, шелестя крылышками-листиками и поводя радужными глазами. Вот большой карп плеснул плавником в пруду и тут же оказался на картонном поле среди зеленых бумажных водорослей. Живой мир шевелился в ворохе мятой бумаги. Бумажный мир Бу Цуаня интересовал многих. Все поняли, что Бу Цуань нашел свой путь к истине.

Лена Галеркина продолжает традицию, названную Умберто Эко «бумажной памятью», трансформируя содержание своего искусства движением от знаков к образам. Обратный путь появления письменности. Не от рисунка к символу, а от символа к рисунку. Подобно старому китайцу, не знавшему грамоту, художница использует окрашенную бумагу для колоритных декупажей.

Сентябрь 2009

ЖИЗНЬ БУТЫЛКИ ИЛИ ЖИЗНЬ В БУТЫЛКЕ (ЖИВОПИСЬ И. НЕСВЕТАЙЛО)

Живопись Ивана Несветайло экспрессивна. Художник смело использует прием el primo, создавая ощущение у зрителя, что картины написаны быстро и непосредственно, на одном дыхании. Музыканты, как-будто увидены в момент наибольшего увлечения игрой, танцовщицы продолжают движение, подхваченные ритмом. Только бутылки застыли в глубокомысленном молчании, сожалея, что они пусты. На самом деле художник вдумчиво и медленно наблюдает движение тел и вещей, вдыхает содержание и жизнь даже в неодушевленные предметы.

Оказывается, сделать бутылки одушевленными вполне возможно. Форма бутылки повторяет человеческий силуэт и олицетворяет своей прозрачностью бестелесную, духовную сущность. Можно даже сказать, что бутылка придает форму всему бесформенному: жидкости, воздуху, возможно, душе.

Бутылка одним своим видом призывает приостановить жизненный бег для краткой остановки, осмотра местности и ответа на вопрос: как жить дальше? Недаром джины из

восточных сказок предпочитали пустые бутылки и кувшины для отдыха от суетных дел. Жизнь в бутылке располагает к мечтам и фантазиям — просто находка для мастеров медитации.

Бутылочные пустоты наиболее комфортны для длительного уединения. Бутылки долго хранят запахи, воспоминания о былых постояльцах и поэтому собираются коллекционерами ароматов. Несмотря на внешнюю похожесть, в каждой емкости есть неповторимая особенность, индивидуальный дух.

Иван Несветайло заметил эти черты бутылочного народа и искусно выразил его неповторимую природу.

Февраль 2010

НА ПОРОГЕ КУБИЗМА (АЛЕКСАНДРА ОВЧИННИКОВА)

Креативные поиски авангарда начала XX века прорастают в творчестве Александры Овчинниковой. ее картины поражают зрителя сочностью колорита, сильными мазками и напоминают приемы русских живописцев начала века: Коровина, Машкова, Лентулова. Именно в произведениях этих художников классическая живопись остановилась на пороге неизобразительности. Уже Лентулов активно боролся с реальностью. Его соборы, пронизанные «малиновым звоном» колоколов, начали рассыпаться на сегменты. Кубизм оказался следующим этапом преодоления реализма. Поиски новых путей в искусстве постепенно привели к медитациям чистой формы, что наблюдалось почти во всех направлениях изобразительного искусства XX века.

Александра Овчинникова развивает традицию художников начала века. Она пишет широко и остро, усиливает цветовое звучание яркой тональностью, плотно выделяет предметный мир. Овощи, фрукты и пироги осуществляют себя тактильно и объемно. Любовь к плодам земли и рук человеческих наделяет их чувственным бытием. Это выглядит как парадокс, поскольку пожар плоскостей на холстах напоминает эмали — однородные заливки. Как художнице удаются объемы и пространства — приходится только удивляться! Пейзажи стремятся к ковровому цветовому пиршеству, но

и здесь каким-то чудом появляется воздух и перспектива. Внутренняя структурность и живописная фактура картин напоминают кристаллический мир, застывший в хрупком равновесии витража, но, не нуждаясь в просвете стекла, излучает собственную световую энергию. Равновесие искусства и реальности остановило живопись Александры Овчинниковой на пороге кубизма.

Март 2010

В МЕСТЕ (ХОРОШЕМ)

Комельфо и Норина — большие выдумщики. Недавно они искали законное место для испанского короля (такой замысел прозвучал на выставке в Пермской художественной галерее), а теперь вместе пустились путешествовать в замысловатый мир гипертекста, помещенного в собачьем месте. Средством передвижения выбран коллаж. К привычным приемам рисования, следам краски, отпечаткам и протиркам добавлены фрагменты медийных имиджей. Они не царапают глаз, как кусочки пищи, не застревают между зубами, но создают поле новых, неожиданных акцентов и ощущений.

Языком коллажа постмодернистское искусство выражает множественную мозаичность современного мира, вариативность комбинаций. Понятные фрагменты выстраиваются ассоциативно и развивают цитируемый образ. Между тем коллаж, как шкура зебры, чередует смыслы, остроумно провоцирует воображение зрителя искомой догадкой, уместностью решения.

Коллаж также устойчивая баррикада анонима, прячущего мысли в оговорках. Коллаж как общественное и утоптанное место создает пространство для анекдота, координирует хитрую ухмылку художника с молчаливым глубокомыслием зрителя.

Художник остается отстраненным, легко касаясь темы, намекая стереотипом образа на драму с оттенком комизма или на комизм с оттенком драмы.

Мастерство и вкус Нориной и Комельфо ставят последнюю точку на законченном шедевре.

Июль 2010

ЗАПЕЧАТАННЫЙ САД ОЛЬГИ ГАСПАРЯН

Явление художницы Ольги Гаспарян в искусстве С.-Петербурга уникально по нескольким причинам. На фоне демонстраций катастроф и социальной маргинальности, ставших нормой в современном искусстве, острее воспринимается праздник и ощущение счастья в картинах Ольги. ее произведения по иконописной традиции обращены к миру невидимому, отсветы которого имеются в душе каждого. В них сквозит предчувствие и ожидание светлого откровения Райского Сада. Каждый ищет этот Сад в поворотах своей жизни или в душе.

Золотое свечение картин цитирует фаворский свет и обращает к изобразительной ауре иконописной традиции. Поверхность живописного пространства, яркий колорит, латинские тексты, напоминающие средневековые скрипты, создают насыщенное поле взаимодействия изобразительного и вербального, обращено к поиску новых смыслов реального и воображаемого. Тайные знаки, лабиринты, пунктиры, намеченные в живописном поле, намекают на топографию паломничества, пути поиска Запечатанного Сада. Увидеть эту потаенную мечту и рассказать о ней — главная задача художницы.

Сюжеты картин посвящены избранной теме: спрятанному, запечатанному в лабиринтах мира житейского Райскому Саду, обитаемому в нем Единорогу, райским птицам и растениям, сценам жизни на полянах Сада, любви и порожденному счастью. Символизм Сада раскрывает смыслы существования, воплощение сокровенных мечтаний.

Сентябрь 2010

ТОНКАЯ ВИБРАЦИЯ ОЖИВШИХ ВЕЩЕЙ АЛЛЫ ЛИПАТОВОЙ

Картины Аллы Липатовой продолжают серию выставок коллажей петербургских художников, представленных в разное время в «Подвале Бродячей Собаки». Коллажи, несмотря на видимую легкость исполнения, представляют организацию современного символического пространства, в котором обитают любители прогулок в Интернете,

созерцатели клипов, хранители чужой жизни — в общем, все леди приличные.

Из вороха пожухлых картинок и тряпиц художница метко выстригает искомые смыслы, облекая их в элегантную оправу. Искусно организованный культурный хлам превращается в таинственное зрелище, соединенное ассоциативным сопоставлением и подкрашиванием. Археология вещей, цитаты и знакомые реплики создают видимость понятного текста, но шероховатые фактуры вуалируют прямолинейность толкования, захватывают восприятие своей нарочитой тактильностью.

Шорох приклеенных вещей гасит яркое звучание журнальных картинок. Диалог предметов и имиджей интригует различием координат, сведенных в единый аккорд изображения. Явная склонность к театральным постановкам ведет воображение художницы в мистериальную символику, настраивает зрителя созерцать не картинную плоскость за стеклом, а сценическое действо представленных персонажей.

Драматизм повествования в картинах складывается как геометрия карточного домика, способного в любой момент рассыпаться на обломки смыслов и событий. Коллажные сопоставления сопредельны карточным играм, также выстраивающим фривольную, но точную стратегию мастера.

Октябрь 2010

ВЕТЕР ПОЛЫНИ

Галина и Сергей Котиновы учились живописи в Москве и в Ставрополе, члены Союза художников России, выставлялись на многих выставках, имели успех во французских галереях, работали театральными художниками, занимались книжной графикой. В общем, вполне сложившиеся мастера фигуративного искусства. На петербургском сероватом фоне они выглядят экзотично. Калмыцкий ветер полыни принес странный аромат пестроцветия степей, загадочность нежно-голубых, перламутровых, фиолетовых и розовых тонов, пряную монгольскую эротику.

Манеры, в которых художники работают, непохожи, как мужское и женское. Галину привлекает эпос, этнический

архетип, прорастающий в современном сознании как трава сквозь асфальт. Древние сюжеты и образы раздвигают привычное клиповое медиапространство, утверждают первобытную силу и вечную женственность. Восточные девы тревожат незнакомыми нарядами и чарами. Мировая тайна звучит в колорите картин, мягком и воздушном, с тонкими лессировками и прописями.

Живописная манера Сергея страстная и порывистая. Пастозные мазки, как застывшая лава, напоминают пласты рельефной керамики, энергично вздыбившей плоскость холста. Сюжеты, напротив, излучают спокойную медитацию и комфорт. Линия модерна ощутима в картинах цветов и флориальной компоновке уютных образов. Картины Сергея как счастливая стоянка в странствиях кочевника.

Выставка Галины и Сергея Котиновых в арт-кафе «Подвалъ Бродячей Собаки» продолжает традицию географической безграничности художественного творчества и принципиального многообразия искусства.

Ноябрь 2010

ОКНО В ДРУГОЙ МИР ЛАРИСЫ АСТРЕЙН И МИХАИЛА ЦЭРУША

С 5 февраля в арт-кафе «Подвалъ Бродячей Собаки» проходит выставка Ларисы Астрейн и Михаила Цэруша, известных петербургских мастеров, входящих в группу последователей художника В. В. Стерлигова (1904–1973). Их отличает особый статус: приобщенность находкам русского авангарда, соединение предметного и беспредметного, погружение в окружающую геометрию форм, обратимость картинного пространства. Формальные и живописные поиски художников подчинены главному принципу творчества — воплощению «чашно-купольной» криволинейной структуры пространства. Образ мира, увиденный и разработанный В. В. Стерилиговым, лег в основу живописных построений. Чаша и купол явились образующими формами, направляющими видение и мышление в процессе создания картины. Учиться у природы следует, но не подсматривая момент движения и создавая чертеж, как принято

в реализме, но оказываясь в содвижении свободного развития вещи к ее идее. Именно в таком платоновском совпадении материального и духовного появляется «прибавочный элемент», порожденная и порождающая форма, окрашенная духовным присутствием. Подчеркнуто пульсирующий и энергичный цвет в работах Михаила Цэруша смягчается легким струением и естественной нежностью картин Ларисы Астрейн.

В работах художников овальность и кривизна природных форм повторяют естественное движение света и цвета, отраженных от накрывающей мир Чаши. ее универсальная символика, идущая от христианских истоков, выстраданная в схиме исихазма, стягивает воедино смыслы и образы, создает лаконичное выражение духовно-природной среды человеческого существования.

Февраль 2011

ПРОГУЛКИ В ДИВНЫХ САДАХ

Сады моей души всегда узорны,
В них ветры так свежи и тиховейны...
Растения в них, как сны, необычайны,
Как воды утром, розовеют птицы...

Николай Гумилёв

Работы Татьяны Маркеловой — аппликации на ткани. Выложенные и пришитые цветные лоскутки образуют картины с диковинными зверьми и птицами среди небывалых кустов и деревьев, покрытых цветами и плодами. Византийская орнаментальность обрамляет воздушные кукольные образы, парящие в нитяной паутине. Вызывает удивление мягкая и нежная атмосфера, в которой пребывают эти волшебные сказки. Отвлеченная мифология фольклора согрета живым дыханием домашнего уюта, непременной помещенностью этих панно где-нибудь на стене детской или гостиной.

Ценность картин-панно соединена с житейским обиходом, с его природной задачей согревать и покрывать. Затейливое плетение старинных кружев, переливы перламутровых пуговок, матовый блеск жемчужных бусин, любовно

вкрапленных в картинное поле, переносят к начальным ощущениям детства — различению тепла и света, сосредоточенному исследованию поверхностей, вдыханию ароматов старых шкатулок.

Как прыжок через ступеньку, происходит пробуждение первичной памяти — приближение к знаниям души.

Разглядывание картин Татьяны Маркеловой превращается в путешествие к собственному детству, как прогулка в дивных садах.

Март 2011

ХУДОЖНИК ИГРАЕТ В КАРТЫ С ФОКУСНИКОМ (И. ИВАШОВ)

В арт-кафе «Подвалъ Бродячей Собаки» в рамках IV Международного фестиваля графического искусства проходит выставка работ Игоря Ивашова, профессионального фокусника, но также художника. Графические работы посвящены игральным картам и содержат в себе скрытый смысл карточных комбинаций, повторяющих линии человеческих судеб и событий.

Работы сложные и многодельные. Все пространство листа заполнено причудливыми арабесками, фантастическими фигурами и образами. Зашифрованные смыслы с трудом поддаются толкованию, погружают зрителя в прихотливый пейзаж жизни художника. Карточные фокусы и неожиданные преломления предметов с помощью ловкости рук воплощаются в текучие формы взаимного превращения вещества.

Художник и фокусник оправдывают родство своих занятий. Колорит произведений, может быть слишком «химический» (все выполнено шариковыми ручками разных цветов), усиливает остроту формальных решений.

Глаз направляется точными линиями, прочерченными художником, но попадает в таинственный лабиринт ускользающего смысла. Автор охотно и логично объясняет свои произведения, но без подсказки не пробраться в потемки или просветы чужой души. Невозможно определить направление творчества Игоря Ивашова — явления уникального, привлекательного и таинственного.

Игорь Ивашов родился 1 января 1971 года в городе Усть-Лабинске, Краснодарского края. Рисовать начал с трех лет. В 1989 году переехал с семьей в Магадан. Параллельно с рисованием знимался пантомимой, жонглированием и иллюзионизмом. В 1985 году поступил на цирковые курсы при Московском государственном училище циркового и эстрадного искусства. В 1986 году становится членом Московского клуба фокусников. В 1989–1991 годах прошел срочную службу в пограничных войсках.

В 1991 году поступил в Московский государственный университет культуры и искусств на отделение режиссуры и театрализованных представлений.

В 1995 году начал рисовать на большом формате: тогда и появилась идея создания серии картин-карт, исполненных в технике шариковой ручки. Работы представляют собой самостоятельные произведения с завуалированной символикой игральных карт. На данный момент коллекция насчитывает более тридцати работ.

Май 2011

МАГИЯ СИМВОЛА

Андрей Геннадиев известен как оригинальный автор живописных и графических произведений, как иллюстратор романов В. Набокова, «Алисы в Зазеркалье» Л. Керрола, оформитель балетов И. Стравинского, автор гобеленов и скульптур. Творческая биография художника началась в 70-е годы со знаменитых петербургских выставок неофициального искусства в ДК «Невский» и ДК им. Газа. Неприятие социальной лжи проявилось в искусстве тех лет по-разному: от острой критики и неприятия режима до противопоставления всеядному конформизму духовной отстраненности. А. Геннадиев противопоставил ущербному и недалекому времени — вневременное полетное состояние души, символически представленного герметического знания, умозрение событий и смыслов, отмеченных духовным возвышением. В его работах мантия перемен вдруг приоткрыла сокровенные тайны, знаменуя пророчество и откровение. Подойдя к порогу бесконечности, нужно отряхнуть суетливый мусор проселочной дороги — следуя этому,

художник произведениями преображает созерцателя, призывает стать очевидцем и соучастником.

Образный строй произведений ведет в воображаемый мир, привлекающий бесспорной явленостью. Как будто сновидения обрели живописную плоть и формулируют свою императивность, зашифрованную в тайных письменах. Произведения А. Геннадиева приоткрывают покрывало «неведомого», отраженного в древнеегипетской, христианской и масонской символике. Картины отличает вкусовая безупречность, напряженная цветовая гармония и четкий продуманный рисунок. Работы создают впечатление великого мастерства, мудрого авторского проникновения в природу вещей.

Для одного из своих каталогов А. Геннадиев выбрал эпиграфом слова Ф. Тютчева: «Молчи, скрывайся и таи и чувства и мечты свои...». В поэтическом императиве видится духовный уход в сокровенное бытие, имеющий своей целью слияния с тайной. Именно путь тайножития, тайномыслия, тайнописания стал условием проникновения в сущность символического, ключа в неведомый мир бесконечных смыслов.

В ограничении бытия сокрыта великая мудрость. Бесконечность расшивает себя узорами дел и вещей. Символизм картин дополняется системами знаков, выбранных в мистериальном существе героического жития. Так, надежным убежищем становятся Дом, Град, включенные в семантику картинного текста — тема надежного убежища, уподобленного панцирю рыцаря, способного уберечь от вероломного удара. Образ Дома также условие духовного взаимопонимания — место отдохновения и доверия. Дом может вознестись на небо, быть опущен на дно озера или предстать одиноким храмом. Дом таков, каков его владелец. Дом окутывается одеждами, обретает лицо или личину, уподобляется маске, скрывающей образ. В облике Дома можно угадать тайный привет или устрашение. Вариативность Дома противоречит устойчивой определенности быта и намекает на непостоянство своего обитателя, его блуждания и странствия. Многие произведения проникнуты идеей странничества. Этимологически странник намекает на странность, необычность. Но Странник, как образ существования, порой закованный в колесо, связан

с поиском истинного пути. Странник всегда путник, но если путник запутан в вечном блуждании, как Агасфер, то Странник страшится, страдает страстными муками. Путь Странника увенчан одновременно терновником и лавром — путь страдания и вознесения. Перед Странником разверзается бездонная яма или открывается лестница в небо.

Уникальным образом в современном искусстве является «Рука Мастера». По пространственной структуре Рука напоминает Мировое Дерево. Как и этот вечный символ, Рука Мастера соединяет пространства и миры, искусность с искусством, мастерство с творчеством. Жест Руки чертит направления, является призывом. Если Мировое Дерево — это путь в миры подземный и воздушный, то Рука Мастера отмыкает эти пути деянием и крестным знамением. Рука также знак посвящения и вечной клятвы, угроза и приветствие. Узор на Руке изменчив, как неповторим путь жизни. В Руке отразилось мгновение как условие вечности и деяние как залог судьбы.

В произведениях часто встречается Рыба — она шагает, летает и плавает, вплетается в арабеску или видится в каком-нибудь предмете. Рыба вездесуща как воплощение первозданной стихии, как молчаливая мудрость и сокровенная жизнь, как свидетель и участник ступеней творения, как один из первых христианских символов. Рыба также иная чаша весов, против которой располагается чаша земного бытия. Рыба являет собой идеальную форму устремления, повторяет своим телом каплевидность слезы и крови. ее узорчатая чешуя, как живое светило, рассеивает надземный свет в подводном мире. Холодом тела Рыба намекает на бесстрастность и ледяное спокойствие вечности. В Рыбах читается предельный вариант бытия.

Портреты современников, как и многие произведения художника, парадоксально преодолевают границы времени, отменяя исчисление. Житийная сущность обнаруживает себя в жесте и взгляде, преломляя прошлое и будущее персонажа в звенящем событии дня. Характер персоны устремлен к образу духовной завершенности дел и помыслов, становясь возвышенным жизненным итогом.

Символотворчество Андрея Геннадиева — раскрытие смысла и сокрытие тайны, преодоление границ времени

и пространства. Великая двойственность, сходящаяся в одной точке, в вечном поиске равновесия.

Октябрь 2011

100-ЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ «ПОДВАЛА БРОДЯЧЕЙ СОБАКИ» 1912–2012

Исполняется сто лет легендарному месту. Здесь, в этих стенах, собирались поэты, писатели, музыканты и художники Серебряного века. Здесь с 90-х годов проходят концерты артистов и выставки художников.

В «Подвале Бродячей Собаки» чувствуется благословенное дыхание творчества, как будто витает в атмосфере аура интеллектуальной работы. Тени прошлого, точнее наши любезные собеседники, становятся соучастниками наших собраний, выставок и обсуждений, подсказывая нужное слово, оберегая от неверного поступка. Как будто мы все делаем великое дело, собравшись в одном месте. Наша общая уверенность в величии этого места — это истинная вера в важности и ценности творческой энергии, способной к концентрации, чаемая каждым художником как высшая ценность. Эта творческая энергия овеществляется в произведении и в утверждении творца, живущего, говоря словами Пушкина, по законам, им для себя поставленным.

Выставка собрала художников, выставлявших здесь свои работы в течение последних лет. Выбор был основан на личном интересе к их творчеству и уместности картин в интерьере «Бродячей Собаки».

Декабрь 2011

Кабаре «Бродячая Собака» было открыто в новогоднюю ночь 1911/12 годов, и потому столетний юбилей праздновался в ночь на Старый Новый год 12/13 января. Собранье было небольшим, но оживленным. Славили знаменитый «Подвалъ» и вспоминали Володю Склярского, второго хунд-директора «Собаки», год назад ушедшего от нас. Накануне открылась выставка, собравшая под своды «Подвала» работы многих участников предыдущих выставок. 15 марта 2012 была проведена научно-художественная

конференция на тему: «“Бродячая Собака” в культуре Серебряного века». Конференция прошла в «Подвале» камерно, но вполне успешно. Мой доклад был первым.

«ПОДВАЛЪ БРОДЯЧЕЙ СОБАКИ» ВО ВРЕМЕНИ И В КУЛЬТУРЕ

В 2012 году исполнилось 100 лет со дня основания кабаре «Бродячая Собака». Эта дата была отмечена научно-художественной конференцией: «“Бродячая Собака” в культуре Серебряного века», прошедшей 15 февраля в знаменитом месте и собравшей многих ученых Санкт-Петербурга и исследователей культуры Серебряного века.

Серебряный век в России датируется небольшим временным промежутком: 90-е годы XIX и начало XX века, до 1917 года. Хорошо известна его характеристика как чрезвычайно плодотворного времени для развития отечественной культуры. Крупнейшие поэты, писатели и художники, составившие славу отечественного искусства, жили и работали в эту эпоху. Действительно, отечественная духовная жизнь в эти времена шла синхронно европейским процессам, не отставая от них. Россия переживала знаменательный духовный подъем, захвативший не только узкий круг интеллигенции, но и весьма широкие народные слои. Многие говорили о подлинном русском ренессансе. За несколько лет такой работы облик русской культуры значительно изменился. Именно в Серебряном веке особенно проявилась отмеченная А.С. Пушкиным изначальная отзывчивость отечественной культуры на мировые процессы. Через все сферы этого духовного подъема отчетливо пролегали две линии ценностных ориентаций — национальная и сверхнациональная. С одной стороны, активно обсуждались идеи славянофилов, произведения отечественной классики, с другой стороны, издавались и изучались германские мистики, в театре ставились пьесы скандинавских авторов, собирались коллекции новейшей французской живописи, приглашались «знатные иностранцы» — Верхарн, Матисс, Маринетти, Р. Штраус и многие другие. Провинция тянулась за столицами. По всей России читались публичные лекции, собиравшие внимательные и отзывчивые аудитории [1, с. 192].

Период сложных духовных исканий с многообразием общественных настроений и поведенческих установок сконцентрировался в умонастроениях русской интеллигенции. Так, многие стремились найти себя в сфере искусства, сознательно отдавая предпочтение перед миром природы, другие искали выход в увлечении спиритизмом и причудливых культов. Климат культуры был насыщен утонченным атавизмом, напоминающим призыв романтиков «назад к природе». Самосознание интеллектуальной элиты во многом основывалось в поисках культурных истоков, национальных оснований. Родился новый вид ностальгии — тоска по далекому будущему, которому суждено возникнуть после грандиозной катастрофы. Это настроение проявлялось в различных формах — апокалипсических предчувствиях, национальном мессианстве всех цветов и оттенков, тяготении к какой-то новой, более жизнеспособной культуре, которую можно будет создать вслед за грядущей катастрофой [2, с. 11]. Возникающие издательства исходили не из запросов рынка, печатая бульварную литературу, но из духовных запросов чистого интереса. В петербургских и московских издательствах чуть ли не ежедневно собирались «мусагетцы», «орфики», «символисты», «идеалисты», начинающие «футуристы» и представители других идейных группировок, где под бесконечные чаепития шли беспрерывные беседы о судьбах мира, кризисе культуры и грядущей революции. Беседы слишком «пиршественные», слишком широковещательные, но живые, глубокие, оказавшиеся во многом пророческим провидением, свидетельствует Ф. Степун в своих воспоминиях об Андрее Белом. Предчувствие катастрофы и мысли о ней пронизывают литературу и поэзию, проявляются в театральном искусстве и в живописи. Одним из признанных выражений этих предчувствий стала картина Л. Бакста «Terror Antiquus», этапное произведение Серебряного века. По мнению Вяч. Иванова, в картине воплощены три идеи: космической катастрофы, судьбы и бессмертной женственности. Есть много оснований, по словам Вяч. Иванова, глядеть на содрогающийся мир с безумно расширенными глазами «древнего ужаса», если не расцветет в нас неведомая Любовь, которая не знает страха, если и духом мы только выродившиеся потомки ущербного мира. Преодоление пессимизма и страха катастрофы

Вяч. Иванов видел во вселенском мифотворчестве, обращению к архаической одухотворенности природных сил, к мистической любви. Культурная универсальность происходила от растворенного в атмосфере Серебряного века романтического мифологизма, с поиском образов Вечной Женственности [3, с. 231]. Незнакомку и позднее, Прекрасную Даму А. Блок, один из выразителей этих идей, назвал своею Возлюбленной, а также — «жизнью прекрасной, свободной и светлой».

В пестрой и плодотворной, мерцающей различными ценностями культурной атмосфере Серебряного века возникло артистическое кабаре «Бродячая Собака», участники которой отразили в своей деятельности и повседневном поведении умонастроения эпохи. Красноречивые свидетельства остались в многочисленных мемуарах и жизнеописаниях.

Художественная интеллигенция всегда имела потребность собираться в группы и кружки для формулирования и обсуждения своих идей и просто для свободного общения. В этой среде, праздной по своему виду для взгляда обывателя, но плодотворной для непосредственных субъектов общения, зарождаются и созревают замыслы будущих произведений, даются профессиональные оценки сделанному. Общение творческих людей можно сравнить с подготовкой к творчеству, проверкой идей и замыслов в живой беседе. Это «преддверие» творчества, может быть, не менее важно, чем сам акт. В отличие от других артистических кафе, существовавших тогда в России, таких как «Летучая мышь», «Дом интермедий», «Лукоморье», ориентированных в основном «на публику», «Бродячая Собака» была создана именно для среды самих артистов, художников и литераторов. Она сразу стала своеобразной мастерской, «внутренней сценой» для репетиций, не нуждающейся во внешней оценке в ней происходившего.

В Петербурге уже была традиция ночных бдений артистической богемы в «Башне» Вяч. Иванова на углу Тверской и Таврической улиц, где начиная с сентября 1905 года Вяч. Иванов устраивал свои знаменитые «среды», собиравшие поэтов, артистов, писателей и художников.

Душой нового места петербургских богемных собраний стал Борис Пронин. О нем сохранились живые характеристики, и все, знавшие его, отмечали бескорыстную

и неутомимую энергию, энтузиазм мечтателя и исключительное обаяние, умение сплачивать людей и заражать их своими бесчисленными проектами. В. Мейерхольд в одном из писем 1906 года вспоминал: «Одна из лучших грез та, которая промелькнула на рассвете у нас с Прониным в Херсоне (ездили туда за рулем). Надо создать Общину Безумцев. Только эта Община создаст то, о чем мы грезим». Безумие оценивалось как экстремальная форма работы фантазии, а, следовательно, художественного творчества.

Б. Пронин, получивший пестрое образование, в том числе режиссерское, прежде работал в нескольких театрах, одно время был секретарем у К. Станиславского, но мечтал о создании «романтического кабачка», куда бы «мы все, — писал он позже, — "бродячие собаки", могли приткнуться, дешево покормиться и быть у себя — бродячие, бесприютные собаки. Я боялся назвать "Собаку" — "Собакой", думал, что название должно быть острым, что оно придет само, а мысль была именно о бездомных собаках. Потом идея развилась, я говорил о ней И. А. Сацу, С. Ю. Судейкину, Н. Н. Сапунову, В. Э. Мейерхольду...» [4, с. 46–47]. Многие артистические личности заражались мечтами Пронина, видя в них созвучие собственным настроениям. Так создавались мифы о творческом самодостаточном содружестве художественных личностей.

Первые попытки организации такого театра-кабачка Б. Пронин предпринял в Москве в 1907-м, открыв в доме Перцова на набережной возле храма Христа Спасителя студию «Интимного театра», и здесь же для артистов МХТ возник первый русский артистический клуб — первое русское кабаре — «Летучая мышь». Допускались не все, но кто становился членом клуба, проходил обязательный обряд посвящения, после этого дозволялась любая художественная инициатива. Вскоре Б. Пронин переехал в Петербург и поселился в мансарде под самой крышей дома Дашковых на углу Итальянской улицы и Михайловской площади, в доме, где позднее открылась «Бродячая Собака».

Б. Пронина не покидала мысль о создании задуманного кабаре. Он собирал своих единомышленников в небольшом итальянском ресторанчике Франческо Тани на набережной Екатерининского канала, где происходили долгие дебаты о будущем предприятии. Первыми инициаторами

«Общества интимного театра» были выдающиеся художники и артисты тех дней. Самую раннюю группу составляли В. Мейерхольд, Н. Евреинов, Ф. Комиссаржевский, художники С. Судейкин, Н. Сапунов, М. Добужинский, А. Шервашидзе, архитектор И. Фомин, поэт М. Кузьмин, писатели А. Толстой, А. Ремизов, К. Сюннеберг, композиторы и музыканты И. Сац, Ш. фон Эшенбрук, В. Нувель, А. Нурок, Н. Цибульский. Помещение для задуманного клуба искали долго. И вдруг Б. Пронина осенило: подходящее помещение может быть в подвале того самого дома, в котором он жил. И действительно, подвал, в котором находился прежде винный погреб, был пуст. Помещение легко удалось недорого арендовать с помощью финансовой поддержки князя Г. Сидамон-Эристова и архитектора А. Бернардацци. У градоначальника Санкт-Петербурга кабаре «Бродячая Собака» была зарегистрирована как клуб при «Обществе интимного театра». С этого времени Б. Пронин становился арендатором помещения и владельцем клуба, хунд-директором, как он себя именовал, но для руководства деятельностью «Бродячей Собаки» был сформирован Комитет членов-учредителей числом 13 человек. Подвал был впервые осмотрен Комитетом 13 ноября 1911 года и признан вполне подходящим для задуманного кабаре. Таким образом, число «13» стало для «Собаки» почитаемым и мистическим, приносящим удачу.

После общественного одобрения в подвале начались срочные работы по ремонту и оформлению. «Собака» состояла всего из двух комнат и крошечного кабинета директора. Стены одной из комнат были расписаны кубистическими росписями Н. Кульбина, где разноцветные геометрические фигуры скрещивались и создавали впечатление подвижного хаоса. Другая комната — помещение, в которое посетитель попадал, спустившись по крутой лестнице из 14 ступенек, — была от пола до потолка вдоль сводов расписана С. Судейкиным. В этих росписях странно сплетались фигуры Пьеро, Арлекинов, арапчат, юных красавиц, невиданных птиц, огромных цветов алого, бордового, небесно-голубого, ядовито-зеленого цвета. Как объяснял позднее Судейкин, так он изобразил «Цветы зла» Бодлера. Здесь можно было видеть и Дон-Кихота на Росинанте, и карикатурную фигуру буржуа, прижимающего к себе граммофон.

Когда позднее в подвал приводили настоящую собаку, она под хохот присутствующих начинала лаять на расписанные стены [4, с. 54]. К сожалению, росписи стен не сохранились, но живое впечатление от них выразил один из завсегдатаев подвала, Н. Евреинов: «Вся роспись стен — задорная, таинственно-шуточная ... являла как бы декорации, переносящие посетителя подвала далеко за пределы их подлинных мест и времени. Здесь сказывались полностью те чары театрализации данного мира, которыми Судейкин владел, как настоящий гипнотизер. И под влиянием этих чар, путавших с такой внушительной сбивчивостью жизнь с театром и правду с вымыслом, прозу с поэзией, посетители "Бродячей Собаки" как бы преображались в какие-то иные существа, в каких-то, в самом деле, фантастических и сугубо вольных "бродячих", "бездомных" собак из царства богемы» [5, с. 168–188]. Позднее в эмиграции в Нью-Йорке в 1923 году Судейкин, вспомнив старое, распишет свое собственное кабаре Ангелы» [6, с. 297].

В своих мемуарах Б. Пронин вспоминал, что ремонт и подготовка подвала, росписи стен были проведены с удивительной быстротой. «Собака» возникла за считанные дни к новогодней ночи 1912 года «на страшном темпераменте Судейкина, Сапунова и моем». Клуб «Общества интимного театра» под названием «Бродячая Собака» торжественно открылся в новогоднюю ночь с 31 декабря 1911 на 1 января 1912 года. Приглашенным на открытие были разосланы письма, и с первых дней число приглашенных было всегда строго ограничено, что давало повод для многочисленных мифов и пересудов о концертах и выступлениях, произошедших в подвале, и, конечно, желающих попасть в артистический подвал было несметное множество. Поэт Г. Адамович вспоминал, что «Бродячая Собака» стала легендой благодаря бесчисленным рассказам и воспоминаниям, став одним из мифов Серебряного века. А. Ахматова, бывавшая с Н. Гумилёвым в «Собаке» почти ежедневно, посвятила подвалу несколько стихотворений: «Все мы бражники здесь и блудницы» и «Да, я любила их, те сборища ночные». Сборища действительно были ночные: приезжали в «Собаку» после театра, после какого-то вечера или диспута, расходились чуть ли не на рассвете. Было очень тесно, душно и шумно, но атмосфера подвала чрезвычайно притягивала

всех, ценивших творчество и искусство [1, с. 256]. Б. Пронин безжалостно выпроваживал тех, в ком острым чутьем чувствовал «фармацевтов». Но для финансовой поддержки было принято иногда приглашать так называемых, «фармацевтов», способных оплатить расходы на веселье артистической богемы. Может быть, изготовление лекарственных снадобий считалось тогда наиболее прибыльным занятием, поэтому и появился термин «фармацевт», собравший воедино всю тогдашнюю буржуазию, стремящуюся с блеском и со вкусом тратить свои капиталы. Вели они себя тихо и почтительно, жадно смотрели на все, здесь происходящее. Завсегдатаи «Собаки» относились к «фармацевтам» с оттенком пренебрежения — их терпели. Артистический подвал становился чрезвычайно модным и выдающимся местом в богемной жизни столицы.

Со временем складывались традиции «собачьего» быта. Была создана символика и эмблематика. Так, приход каждого нового гостя возвещался ударом в огромный турецкий барабан, стоявший в большом зале. Над входом висел герб «Собаки», сочиненный и расписанный М. Добужинским. Пригласительные билеты и афиши печатались с непременным оттиском собачьего герба, на специальных бланках велась переписка. Были сочинены и изданы отдельным изданием с рисунками Судейкина и Кульбина гимны «Собаки» — отдельно на открытие и на закрытие подвала. Были заказаны и отчеканены ордена для почетных гостей с выбитой надписью: «Cave canem» («Бойся собаки»). Самое деятельное участие в открытии артистического подвала принимал Алексей Толстой, написавший пьесу специально для открытия подвала и участвовавший в сочинении устава, первым пунктом которого было капитальное постановление: «Никому ни за что не выплачивать никакого гонорара. Все работают бесплатно». Таким образом, со дня своего основания «Бродячая Собака» не была связана с получением какой бы то ни было финансовой выгоды. Творческая активность была основана исключительно на энтузиазме.

На открытии подвала на новогодний вечер был приглашен цвет петербургских любителей искусств и художников. Большой зал вмещал человек 80. Здесь был устроен новогодний маскарад с буфетом. Несмотря на то что ремонт в подвале не был еще завершен, гости явились в роскошных

туалетах и во фраках. Билеты для посторонних были очень дороги — целых 3 рубля. Организаторы клуба активно участвовали в новогодних действах и представлениях: художники разрисовывали стены, поэты, музыканты, литераторы демонстрировали свои новые произведения, а артисты и режиссеры занимались всевозможными импровизациями, вспоминала одна из участниц этого вечера С. И. Дымшиц-Толстая [4, с. 59]. При входе в первый зал стояла конторка, а на ней «Свиная книга» — толстая книга в переплете из свиной кожи, в которой каждый прибывший должен был расписаться или оставить какой-нибудь литературный экспромт. Книга, к сожалению, была потеряна в вихре революции и унесла с собой множество неопубликованных стихов, рисунков, шуточных куплетов, вписанных рукой великих мастеров Серебряного века.

Собрание учредителей «Собаки» постановило проводить заседания «Общества интимного театра» по средам и субботам как «интимные собрания, на которых всякие выступления не обусловлены заранее определенной программой, а всецело зависят от общего настроения вечера».

Балерина Тамара Карсавина вспоминала свои посещения «Подвала» и описала царящую в нем атмосферу: «Артисты со степенными привычками и постоянной работой, “филистеры” нашей касты не жаловали “Бродячую Собаку”. Актеры же, с трудом зарабатывающие на жизнь, музыканты, которых еще ждала слава, поэты со своими “музами” встречались там каждый вечерок... В клубе не было притворства, не было скучных штампов и натянутости, а самое главное — там не придавали никакого значения социальному положению гостя. Один из моих друзей, художник, впервые привел меня туда за год до войны. Встреча, устроенная по этому случаю, отличалась даже торжественностью: меня подняли вместе с креслом, и, совершенно смущенная, я должна была благодарить за аплодисменты. Этот ритуал дал мне право свободного входа в закрытый клуб-погребок, и хотя я не питала особой симпатии к жизни богемы, но это обиталище находила очень уютным... Однажды ночью я танцевала под музыку Куперена: не на сцене, а прямо среди публики, на маленьком пространстве, окруженном гирляндами живых цветов» [7, с. 171]. Кабаре обычно открывалось в полночь. Сохранившиеся программы дают

полное представление о знаменитых посетителях "Подвала" и событиях, в нем происходящих. Известно, что здесь В. Маяковский впервые прочел скандально известное стихотворение «Вам!», взбесившее «фармацевтов». М. Горький, побывавший в "Подвале", выступил с речью в защиту футуристов, Н. Кульбин читал импровизированные лекции о новом искусстве, происходили обсуждения литературных изданий и театральных представлений. В феврале 1914 года в «Бродячей Собаке» побывал основатель итальянского футуризма Маринетти, приглашенный Кульбиным. Маринетти понравилась свободная атмосфера кабаре, он темпераментно читал свои звукоподражательные стихи, понятные без перевода. По свидетельству художника М. Матюшина, поэзия итальянского футуриста выглядела трюкачеством и не произвела особого впечатления на отечественных футуристов. Действительно, основания русского футуризма были иные. Если итальянский футуризм отвергал национальную культуру, то русский, наоборот, искал свои истоки в национальной традиции иконы, лубка, торговой вывески. Маринетти воспевал урбанизацию и машинизацию жизни, скорость механизмов, то русские будетляне искали смысл в «самовитом» слове, записанном в рукописных книжках. Итальянский футуризм призывал к молодой агрессии и войне, как мировой гигиене. Судьба привела Маринетти сначала к приверженцам Муссолини, а затем в окопы Сталинграда, где он и окончил свой земной путь. Русские футуристы, напротив, отрицали войну и осуждали насилие. Идеи отрицания насилия часто встречаются в сочинениях Крученых, Хлебникова, Малевича и Маяковского. Отношение к слову было различным: Маринетти развивал теорию «свободного слова», не измененного синтаксисом и морфологией, стремящегося к первобытному восклицанию, в то время как русские футуристы искали в слове потаенные смыслы, стремились раскрыть словесную онтологию. Эти теоретические несогласия проявились в литературной критике тех лет, адресованной основателю футуризма.

Позднее интенсивность поисков приведет ряд художников к отрицанию кубофутуризма. Так, П. Филонову «сцепление с природой» у кубистов казалось недостаточным, облегченным. Геометризации, не покрывающей и малой доли тех свойств и процессов природы, которые могут быть

пластически выражены, Филонов противопоставляет принцип «органического роста» художественной формы (подобно тому как растет дерево), осуществленный им в «аналитическом» искусстве. «Организм» против «механизма» — так можно определить пафос филоновской позиции [8, с. 222]. Иллюстрируя поэзию В. Хлебникова, П. Филонов разрабатывал тип рукописной, отпечатанной литографским образом книги, подчеркивая уникальную, авторскую графику строк, полагая, что почерк передает смысл написанного. Филонов пытался превратить звуковое письмо в идеографическое — в пиктографию и иероглифику, вернуть письмо к его истокам. Об этом говорил Н. Д. Бурлюк: «Многие слова оживут в новых очертаниях» [9, с. 81]. Поэтические штудии Хлебникова и Кручёных станут новым шагом в практике поэтического слова в новой поэзии по сравнению с европейским символизмом и итальянским футуризмом.

Многие из этих идей созревали в атмосфере ночных бдений в «Бродячей Собаке». Сегодня возрожденное арт-кафе «Подвалъ Бродячей Собаки» стало олицетворением Серебряного века российского искусства и одновременно выражением свободы искусства, памятником живой традиции русского авангарда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания о Серебряном веке. М. 1993.
2. *Пайман А.* История русского символизма. М.: Республика, 1998.
3. *Максимов Д.* Русские поэты начала века. Л. 1986.
4. Цит. по *Шульц С. С. мл., Склярский В. А.* Бродячая Собака. 2 изд. СПб.:
«Белое и черное», 2011.
5. Цит. по *Могилянский М. М.* Кабаре «Бродячая Собака» // Минувшее. М.; СПб.: 1993. т.12.
6. *Нестеров М. В.* Письма. Избранное. Л. 1988.
7. Цит. по *Парнис А. Е., Тимченко Р. Д.* Программы «Бродячей Собаки» — Памятники культуры. Новые открытия. 1983. Л. 1985.
8. *Ковтун Е. В.* Из истории русского авангарда (П. Н. Филонов). Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. Л.: Наука, 1979.
9. Первый журнал русских футуристов. М. 1914, №№ 1–2.

Февраль 2012

ЖИВОПИСНЫЕ МГНОВЕНЬЯ А. ЗИНШТЕЙНА

Художник дробит происшествия жизни на моменты, которые стремится запечатлеть в живописи. Главное средство — цвет. Главная задача — остановить мгновенье.

Остановить и запечатлеть поворотные пункты и точки сгибов; узкие места, узелки на память, преддверия и центры; точки плавления, конденсации и кипения; точки слез и смеха, болезни и здоровья, надежды и уныния, точки чувствительности и чувственности. Живописные мгновения Зинштейна индивидуальны, и о каждом у автора есть маленькая или большая история, но не литературная, а отмеченная в координатах времени живым переживанием. Сочный колорит, порой открытый цвет и пастозность живописи метят моментальность акта создания. Боясь упустить момент, художник «забегает» в картину, соучаствуя в быстром кипении времени, подсказывая персонажам жесты и поступки.

Некоторая естественная замедленность Арона становится понятна — он медлит, чтоб успеть. Он знает, что интенсивность жизни подвластна живущему, и распределяет ее темпы.

Мастер малых событий, он удерживает случаи в определенных точках — «Вот иду я и — вижу!».

Увиденная и запечатленная метафора не нуждается в словах, но порождает смыслы. Смыслы вселяются в глубину действующих тел, преломляя и шаржируя, скользят по образам, подгоняя и поворачивая, устремляя их движения цветовыми восклицаниями. Для художника нет прошедшего прошлого и наступающего будущего, но лишь — настоящее, постоянная длительность мыслимого времени — остановленного мгновенья.

Апрель 2012

АКВАРЕЛИ АННЫ КОЖИНОЙ

Выставка Анны Кожиной проходит в «Подвале Бродячей Собаки» с 17 мая до 17 июня. Анна Кожина получила хорошее профессиональное образование. Сначала СХШ,

потом «Муха». Нечастые выставки между тем демонстрируют уверенное движение состоявшегося мастера. Очевидно, открытый характер и добрый нрав художницы отразились в акварелях. Смотреть на них легко и приятно. Ощущение законченности и комфорта излучают работы, выполненные в акварельной технике «по мокрому».

Растяжка цвета, отсутствие жестких линий и цветовых контрастов настраивают на свободное скольжение глаза, вглядывание в глубины цветового пространства, ныряние в водную среду, обманчиво изображающую земную поверхность. Цветы и разнообразные растения близки художнице, улыбчиво принимающей их податливую природу. Цветы, как нюансы настроения, разнообразят приветливые послания созерцателям картин и наполняют окружение привычного жилья.

Молчаливая красота природы ободряет легким призывом и надеждой на счастливый исход даже безнадежного дела. Среди пессимизма, ставшего основным тоном массового ропота, акварели Кожиной обозначают стойкую позицию сочного позитива, как априорные природные истины. Морские пейзажи излучают спокойствие и тихо блистают сквозь деревья искорками незакрашенной бумаги. Вода наполнилась пузырьками воздуха и повисла, как синий шар, колеблемый легким ветром.

Акварельные персонажи обозначены свободно и выразительно, являя собой зорко замеченные типы, пролетевшие в улыбке художницы. Они беседуют или спешат в суете восточного базара и, как все, что пишет художница, излучают природное единство воды, воздуха и света.

Май 2012

ЦВЕТЫ И ТЕНИ (ЖИВОПИСНОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ РАШИДА ДОМИНОВА)

Серия картин Рашида Доминова, представленная в «Бродячей Собаке», посвящена, казалось бы, салонной теме. Действительно, цветы, как универсальное украшение, служат всеобщей усладе. Но, как у всякого большого мастера, тема привычного восхищения читается многогранно. Тень

и цвет/цветок в картинах художника достигают значения «тени и света». Плотная телесность недолговечного цветка превращается в источник свечения, а ее проекция становится темным пространством — материя наступает своей тенью. Близкий художнику платонизм Возрождения трактовал материальные вещи как тени совершенных идей. Материальные предметы в картинах отражают божественный свет идеала, а что же тогда становится их тенью?

Ваза с цветами и ее тень — лишь двойная тень идеального образца, вечной и совершенной модели. Легкое изящество прихотливого создания — цветка — материализуется в проекцию бытия и инобытия. Но это также проекция тени тела, его продления и превращения, тема собеседника и двойника, вездесущего альтер эго, маргинального существа углов и тупиков. Колебание тени колеблет цветок, поскольку тень заслоняет свет, подобно тому как Нос майора Ковалёва доставил много хлопот своему обладателю. Ведь живопись, по Плинию, возникла из обведения тени тела плотной чертой с целью запечатлеть, а запечатлеть — значит понять. Таким образом, затемненные уголки жизни дополняют освещенные солнцем поляны, расцвечивают многообразие существования переливами цвета и светотени.

Вазы с цветами имеют своим продолжением прихотливые теневые всполохи, охватывая объятиями своих породителей, либо, преподнося своевольного и пародийного двойника — насмешку тени.

Октябрь 2012

ГОРОДСКИЕ ПЕЙЗАЖИ ОЛЕГА ФРОНТИНСКОГО

Олег Фронтинский закончил архитектурный факультет Академии художеств. Работал архитектором, но с юности занимался живописью. Был дружен с В. Шагиным, Г. Устюговым, А. Арефьевым, Р. Васми, В. Некрасовым и другими художниками петербургской неофициальной культуры. Был близок к «Ордену нищенствующих художников», провозгласивших в дополнение к ежедневной бедности постоянное служение искреннему, самобытному, неподвластному искусству.

Последнее время Олег Фронтинский полностью посвятил себя живописи, и большое внимание уделяет городским пейзажам. Можно сказать, что его пейзажи — это различные портреты города, схваченные в моменты разного настроения как портретируемого, так и самого автора. В картинах город может быть радостным и задумчивым, настороженным и грустным. Город может быть подернут пеленой вечерних сумерек или умыт утренними лучами. Портрет города расцвечивают гуляющие жители или проплывающие по Неве корабли. Город пополняет свой небесный гардероб, сверкая утренним золотом и шелковым переливом или вечерней бирюзой и темным бархатом.

У художника отношение к городу как к старинному товарищу, привычки и причуды которого хорошо известны и любимы.

Графичность Петербурга ощущается в очерченности силуэтов и примитивизации образов, стремящихся к типичному. Оставаясь верным увлечениям своей юности, художник контролирует пестроцветье города, придавая ему органичную строгость линий и лаконичность жестов.

Ноябрь 2012

ТАНЦУЮЩИЙ ХУДОЖНИК (НИКОЛАЙ ТЁПЛЫЙ)

«Сегодня в Обществе Интимного театра (подвал “Бродячей Собаки”) устраивается “Вечер танго” с демонстрациями».

Из газетного анонса «День» № 16, 17 января 1915 года

Выставка живописи Николая Тёплого посвящена продолжению традиций «Бродячей Собаки» — допускать и соединять все виды искусства, но является также собственным высказыванием художника, посвященного милонге, вечеру танцев, где танцуют только танго. Николай Тёплый, известный в Петербурге участник многих отечественных и зарубежных выставок, писавший картины в традициях русского авангарда в духе абстрактного экспрессионизма, обратился к теме своего последнего увлечения. Танцуя

и изображая милонгу, художник нашел новую сферу выразительности, ведь способ существования иногда определяет формы творчества.

Оказалось, что между живописью и танцем больше общего, чем кажется на первый взгляд; также как много общего между пространством и временем, поскольку каждый предмет, занимающий место в пространстве, движется. Рисуя на холсте перед собой, художник стремится рисовать в окружающем пространстве вокруг себя не только руками, но всем телом, отмечая в эфире свои жесты и движения, и тем самым, включить в живопись вектор времени. Не имея специального приспособления, вроде пространственной кисти, он пишет картины телом, оставляя заметные следы в виде траектории танца. Воздушные вихри вкупе с жестами танцоров создают впечатление особой концентрации чувства и переживания отдельных мгновений как событий жизни: выбор партнера и приглашение, первые движения и ощущение недоступной близости, конец танца как окончательный разрыв. Структура танго повторяет структуру романа. Каждая картина Тёплого, как неповторимая драма отдельного танца, сохраняет возможность дальнейшей развязки — продолжения танго.

Ив Кляйн создавал картины с помощью женского тела, протягивая раскрашенную натурщицу по холсту, Николай Тёплый пишет картины своим телом, танцуя милонгу, переживая свою и чужую жизнь. Память тела, часто автопортретная, запечатлена на картинах, становясь странным единством концептуального и случайного. Поместив себя в картину, Николай Тёплый продолжает вечный танец, сопровождаемый мелодией танго. Художнику, что очевидно, позволены любые вторжения в пространственные миры, подчиняя их своим интонациям и ритмам.

Апрель 2013

ГЛАВА III

ИСТОРИИ О ХУДОЖНИКАХ

НЕПРОДАННЫЙ ШЕДЕВР (В. ЛУККА)

О художниках можно рассказать много интересных и забавных историй. К сожалению, многие из них быстро забываются. Вместе с этими историями уходят судьбы людей и эпоха, становящаяся со временем непонятной и неизвестной.

В Петербурге живет тихо и смирно один очень загадочный и очень талантливый художник — Валерий Лукка. По происхождению он финн и, может быть, поэтому, а, может быть, по другой причине имеет обыкновение вести себя неторопливо, скрывать свои реакции на внешний мир и иметь вид совершенно бесчувственный. Хотя сам, по некоторым моим наблюдениям, человек весьма эмоциональный и даже страстный.

И вот однажды я договорился об отправке на выставку в одну из лондонских галерей двух его живописных работ. Отобрали и сговорились об удобной и достойной цене. И я их, снятые с подрамников, чрезвычайно аккуратно кладу в специальную картонку, спускаю с 7-го этажа, где находится его мастерская, и засовываю в машину, а затем со всяческими предосторожностями, боясь лишний раз задеть, бережно раскладываю, представляю их комиссии по отправке художественных ценностей за границу, где их фотографируют и оформляют на них документы. Наконец, отправляю в общей пачке с другими работами. Картины полетели! Goodbye, my native land!

Все, кто следит за петербургским искусством, знают, что Валерий Лукка работает в оригинальной технике — использует цемент, песок, которые заливает пигментом и маслом.

Получается сложная, но уязвимая, хрупкая фактура. Его картины нельзя сворачивать в рулон и обращаться с ними следует осторожно, иначе по поверхности могут пойти трещины.

Вскоре получаю ответ из Лондона, и — о ужас! — одна из картин осыпалась. Кусочки живописной фактуры отвалились при транспортировке.

Мне сообщили, что все кусочки собраны и помещены в мешочек, а бедный холст отложен в коробку и будет возвращен специальной оказией.

Соображаю, как сообщить художнику, наименее травмируя его. Наконец звоню и сообщаю. Реакция замедленная, но без смертельного исхода. Художник огорчен, но внутренне готов к любому, даже к трагическому повороту событий.

Вскоре, встретив ближайшего друга и сподвижника Лукки — Феликса Волосенкова, сообщаю ему о неприятном происшествии с картиной. Тот советует, очень спокойно, предложить английским компаньонам просто приклеить сохраненные кусочки и выставить картину как ни в чем не бывало. Но, естественно, нужно получить у Лукки согласие на такую реанимацию картины. И странно, говорит Феликс, что Лукка сам этого не предложил, поскольку такое уже случалось с его работами раньше.

Встречаю на одной выставке Лукку. Говорим о его рисунках, и, конечно, заходит речь о его погибшей картине «Пейзаж с Фонтанкой».

Осторожно высказываю предположение о способе ее восстановления, подсказанное Феликсом. Лукка задумался и, в общем, согласился, но для него важным оказалось совсем другое. Гибель картины (именно так) для него — результат положения, в котором оказалось произведение искусства в атмосфере коммерции. Расчетливая жизнь убила возвышенный идеал. Картина должна была рассыпаться, и она рассыпалась, соприкоснувшись с ситуацией продажи.

Мне показалось, что художник переживает трагический пафос гибели своего произведения, и дальнейший разговор о его восстановлении просто неуместен.

На Пушкинской, 10 он как раз выставил серию картин «Саркофаги». В одном из них, наверное, покоится «Пейзаж с Фонтанкой».

МАЛЕНЬКАЯ ИСТОРИЯ ОБ УНИВЕРСАЛЬНОЙ КРАСКЕ (Ф. ВОЛОСЕНКОВ)

Волосенков очень плодовит. Его просторная мастерская вся набита произведениями, выполненными в манере, похожей на ту, в которой работает Лукка. Однако здесь царит иной дух. Он работает легко, без видимых мук творчества, работает постоянно. У него множество идей и планов.

Феликс любит порассуждать на разные темы и порой принимает театральный вид — суровый и значительный. Все, что он делает, выглядит очень важно. Феликс часто являет себя актером на сцене. В этом, наверное, проявилась его давняя работа театральным художником. Картины его всегда снабжены серьезными пояснениями и меткими названиями. Феликс — человек, бесспорно, светский и легко находит выход из любого трудного положения.

Случилось так, что нужно было везти две его картины довольно больших размеров на комиссию по вывозу за границу. Стояла ранняя весна. С Финского залива, на берегу которого располагается дом, где у Феликса мастерская, дул сильный ветер. Я закрепил картины на багажнике машины, и мы двинулись. Вдруг налетел сильный порыв ветра, сорвал зацепки и сбросил картины на дорогу.

Я похолодел, думая, что картины покалечены, а машина поцарапана.

Феликс отнесся к происшествию совершенно хладнокровно, деловито вылез из машины, подобрал картины и, осмотрев на них утраты, заявил, что мигом все поправит прямо на комиссии. Нужно только захватить баночку с синей краской.

«Почему с синей?»,– удивился я, ведь утраты произошли в разных местах живописного поля.

«Потому что синяя краска подходит к любому цвету», разъяснил Феликс.

И позднее, уже на комиссии, Феликс живо закрасил все утраты, и на качестве картин, как оказалось, это никак не отразилось. В Лондоне обе картины быстро нашли покупателей.

СКВОЗЬ ТЕРНИИ…
(ВЯЧ. МИХАЙЛОВ)

Вячеслав Михайлов производит впечатление человека, в котором тлеет уголь, и при некоторых особых условиях он может вспыхнуть и обжечь окружающих. Он, как особенный человек, всегда был для меня загадкой, необычной и любопытной. И вот, эта загадка вдруг приоткрылась.

Произошло это неожиданно. Мне нужны были его рисунки для издания сборника «Эротический Петербург», статью в который я писал, решив ее проиллюстрировать эротическими рисунками Михайлова.

В его мастерской на Васильевском острове мы отобрали прекрасные рисунки. Время было позднее, и я предложил довезти его до дома. И вот по дороге Слава вдруг разговорился, хотя обыкновенно хранит угрюмый вид и не отличается разговорчивостью.

Он рассказал вещи совершенно необычные.

В молодые годы после службы в армии он вернулся в свою деревню, где-то под Ростовом, и начал сильно пить, как, впрочем, все, кто там жил. Пьянство усугублялось разочарованием в жизни и невозможностью что-то изменить в своей судьбе. Он не поступил в художественное училище в Ростове, где на вступительном экзамене ему был вынесен категорический вердикт: заниматься искусством противопоказано.

Спустя некоторое время в своей пьяной деревне он познакомился с молодым философом, которого зачем-то туда занесло. Итак, они продолжали некоторое время пить вместе. Между тем философ относился к пьянству отрицательно, рассматривая это занятие как остановку на жизненном пути, и считал, что им со Славой необходимо из этого скотского состояния выходить, причем сделать это экстремальным способом, иначе все попытки в дальнейшем окажутся бесполезными.

Решили поехать на поезде в какую-нибудь глухомань и по дороге выскочить из вагона. Если повезет — не разобьются и не покалечатся при падении, — жить несколько месяцев в лесу. Ограничить свой рацион ягодами и грибами, а из вещей взять с собой лишь пилу и топор.

Слава безоговорочно доверял философу и согласился на такой вариант, чтобы выйти из запойного пьянства и проторить путь к любимому делу — искусству.

Сказано — сделано. Сели в какой-то проходящий поезд и в два часа ночи на полном ходу, выпрыгнули в кромешную тьму.

Повезло — серьезно не расшиблись; начали жить в лесу, блуждать по буреломам, обросли бородами и оборвались. Ели ягоды и грибы, спали, укрывшись ельником или в построенной наскоро лачуге. Философ древним способом, с помощью трения, добывал огонь, но огонь был не всегда. Костер заливали дожди, да и времени на его разжигание требовалось много.

Михайлов вспоминал, как ужасно холодно было порой, и его даже передернула судорога при этом воспоминании.

Ночью философ забирался в глубину лачуги, а Славу заставлял спать у входа, говоря, что если ночью на них нападет рысь, то пусть лучше сожрет Славу, чем его. Мотивировал он это тем, что от утраты его — философа — человечество потеряет значительно больше, чем от потери Славы.

Во время блужданий по лесам решили обходить человеческое жилье, а происходило это году в 1970-м, и жилье тогда встречалось редко. Все старались в те годы перебраться в город, и многие деревни опустели, там оставались только древние, всеми забытые старухи. Такую картину опустевших деревень я видел в свое первое путешествие на плоту по реке Мсте.

Но вот однажды, рассказывал Слава, среди ночи увидали огонек и решили на него пойти. Вышли к избушке. Открыла им древняя старуха. Как оказалось, она уже много лет жила совершенно одна с двумя козами. Выращивала картошку, доила коз — тем и жила. Они остались у старухи, пили там молоко, ели картошку, но пожили только шесть дней. Потом произошло следующее. Однажды валялись они в сарае, дремали и вдруг услышали, что кто-то читает стихи. Что за чудо! Стали прислушиваться, и вдруг философ узнал строки из «Евгения Онегина». Подползли сквозь траву, — трава на лужайках была высоченная — и видят: сидит их старуха, смотрит в небо и читает наизусть Пушкина.

Тут философ хватает Славу за рукав, тащит за собой и велит скорей уходить из этого странного дома. И они, даже не

попрощавшись, поспешно покинули таинственную избушку в полной уверенности, что пушкинские стихи, декламируемые в непроходимой глуши полуграмотной старухой, это бесовское наваждение.

Так, скитаясь по лесам, вышли они к городу Смоленску и оказались прямо у церкви, где шла служба. Собравшийся народ от них шарахнулся, расступился и пропустил их прямо к алтарю. Философ обратился к священнику с просьбой дать им немедленно церковного вина, за что подвергся анафеме.

«Изыди, Сатано!» — возгласил священник.

Ретировались сквозь расступившуюся толпу и поскорее двинулись на вокзал, где сели на товарняк, идущий в Ленинград.

В Питере их пути разошлись. Слава сумел поступить в Академию художеств, сначала на скульптурный, а затем и на живописный факультет.

Но и во время учебы лишений было много, приходилось работать на стройке и питаться более чем скромно. Михайлов говорит, что за месяц съедал мешок картошки и пил одну воду, но постоянно занимался рисунком, даже ночью вставал порисовать расставленные на столе предметы. Зато по рисунку в Академии был первым. Даже вел занятия со студентами по обнаженной натуре.

С тех самых пор Слава полагает, что успех на любом поприще нужно глубоко выстрадать, пробиться к нему ценой упорной работы.

ДРАКА ЗА СПРАВЕДЛИВОСТЬ (В. КРИВУЛИН)

Было это в конце 1970-х годов, точно не помню, когда именно. Попал я в одну компанию где-то в квартире на Невском, недалеко от легендарного «Сайгона». Было много всякого народа, но в основном художники и поэты. Был среди них Витя Кривулин. Тогда он уже пользовался большим авторитетом как талантливый поэт и как активный деятель правозащитного движения.

Не помню, о чем были разговоры и как развивалась вечеринка, но в какой-то момент я с Витей оказался в темном коридоре недалеко от выхода, и Витя мне предложил

поехать поиграть в карты к известному нам обоим Евгению Вертлибу, поэту и филологу, ныне живущему во Франции.

Витя даже сказал, что давно не играл в карты, но чувствует, что может хорошо поиграть. Он, как человек чуткий, ощущал благоволение фортуны. И вот мы уже неспешно движемся по Невскому, беседуем о литературе, переходим Аничков мост. Я подстроился под неторопливую походку Вити, инвалида с детства, ходившего с помощью трости.

Был ноябрь, и помню, как удивительно красиво летели по черному небу крупные хлопья первого в том году снега, и нас это чрезвычайно радовало. Витя что-то интересно рассказывал, и так мы добрели до Елисеевского. Здесь решили дождаться троллейбуса и поехать играть в карты к Жене на Петроградскую.

Троллейбуса долго не было. Вдруг я замечаю, что двери подвального магазина рядом с остановкой, над которым красовалась надпись «Мясо. Птица», открываются.

Неожиданно появились двое мужчин — один высокий с круглым лицом, другой маленький и толстый, и с ними женщина. Все обвешаны подозрительными сетками и пакетами. Сразу соображаю, кто перед нами, — торговые работники, укравшие мясо и птицу и теперь, поздним вечером, нахально выходившие со своей добычей прямо на Невский.

Надо сказать, что в те времена люди интеллигентные, и особенно настроенные критически по отношению к отечественному «социализму», с презрением относились к торговым работникам, видя в них исключительно воров, — и были почти правы.

Итак, я обращаю внимание Кривулина на выходящую компанию, и мы решаем вмешаться в безмятежный ход событий.

Я подхожу к ним и громко спрашиваю: «Почем брали птицу?».

Мужик громадного роста с круглым лицом отпихивает меня. Я не унимаюсь. Витя меня подбадривает и тоже начинает громко задавать опасные для компании вопросы. Толкотня с мужиком переходит в драку. Мы колотим друг друга что есть сил, я ухитрился его повалить, и возня продолжается на земле. Он, что меня особенно возмутило, лежа подо мной, начал рвать на мне куртку. Кривулин же

размахивал тростью и помогал мне в нелегкой борьбе за справедливость. Его трость наносила ощутимый ущерб мужику, с которым я возился на земле, и останавливала поползновения толстяка вмешаться в драку и помочь круглорожему. Витя оказался прекрасным бойцом.

Все кончилось так же внезапно, как и началось. Над нами навис милиционер. На его вопрос: «В чем дело?» компания торговых работников наперебой отвечала, что ничего особенного не произошло. Вся троица, несмотря на обиды, постаралась поскорее исчезнуть за углом Малой Садовой. Молниеносное исчезновение торгашей доказывало их виновность и справедливость наших действий. Милиционер нас отпустил.

Мы с Витей еще долго обсуждали случившееся, очень довольные своим поступком. И позже, при встречах, Кривулин мне говорил: «А помнишь?..».

В этот вечер в карты играть мы, конечно, не поехали.

РЫБА НА КАРТИНЕ (ДЕЙСТВИТЕЛЬНОЕ СОБЫТИЕ)

Город залит солнцем. Льются в его лучах и журчат улицы и переулки. По Неве идет ладожский лед. Он ломается и звенит. Там, где городской шум приглушен, звон проникает всюду. Чудится, что звенит где-то внутри. Наверное, также слышит хрусталь пульс своей жизни, а проснувшееся весной дерево — движение своих соков.

А по реке-улице шагает Рыба.

Шагающая Рыба — на картине. А я и художник Андрей Геннадиев идем и гордо несем картину на выставку. Прохожие говорят: «Какая красивая Рыба!».

Рыба делает движение хвостом и поворачивается вместе с нами.

Она тоже хочет видеть город, реку и плывущий по воде весенний лед. Она глядит своим радужным оком на людей. Там, в глубине неподвижного зрачка, вспыхивают искры.

Нести картину легко и весело.

Говорю художнику: «Шагающая Рыба, наверное, думает, почему мы, люди, не плаваем в реке». «А мне кажется, — отвечает художник, — что Рыбе надоело ходить. Монотонности она не любит».

Я обдумываю сказанное... И вдруг ноги перестают чувствовать привычную опору. Окна домов поползли вниз и в сторону. Ба! Да мы летим! Я и художник крепко держимся за картину и плавно поднимаемся вверх.

Вот и Мойка хорошо видна сверху. Проплываем над Дворцовой.

Но полет ускоряется. Зимний дворец зеленым прямоугольником ныряет в Неву. Проносимся мимо кораблика на Адмиралтействе. А вот золото Исаакия обдает своим жаром. Впереди заблестел залив. Смотрю на картину. А в ней тоже перемены: Шагающая Рыба превратилась в Летящую — у нее появились крылья. Хочу крикнуть художнику — но какое там: ветер не дает рта открыть!

Внизу несутся дома и улицы. Бросаю прощальный взгляд на город, тонущий в пелене облаков. Впереди — солнце в полнеба. Чешуя Летящей Рыбы вспыхивает зеленым огнем.

1987

СЛУЧАЙНОЕ ПЯТНО
(Р. ДОМИНОВ)

Я сговорился с Рашидом Доминовым встретиться в Манеже, на очередной выставке «Весь Петербург», проходящей всегда в январе на Рождество. На этой выставке все художники города выставляют одну-две картины. Но юбилярам полагается выставиться в небольших секциях, где можно повесить несколько картин. У Рашида был как раз юбилейный год, и он пригласил меня посмотреть персональную небольшую экспозицию.

Заходим в его секцию. Вдруг он бросается к одной работе. Я вижу, что он чем-то потрясен. «Этого красного пятна не было!» в волнении проговаривает он, указывая на яркий мазок в середине холста. Картина представляла собой горные покатые сопки при вечернем освещении, представленные издалека, и на них горели яркими звездочками огни селений. Как всегда у Доминова очень тонкие цветовые нюансы и нежные растяжки цвета. Все выверено, лаконично и ничего лишнего — доминовский медитативный пейзаж. И вдруг — это красное неровное пятно! Оно попало как раз между звездочками огней.

Видимо, во всеобщей толчее и суматохе перед выставкой кто-то прислонил принесенную картину с еще не высохшей краской и запачкал работу Рашида. Я подумал, что будет скандал, и пятно будут как-то оттирать, но все обошлось по-другому.

Художник постоял, внимательно посмотрел, подходил ближе и отходил дальше, закрывая рукой то один, то другой глаз, и неожиданно произнес: «А ведь так даже лучше!».

Картина так и осталась со случайным красным пятном, запачканная каким-то небрежным художником, и вскоре нашла своего покупателя.

Октябрь 2012

ПРИЛОЖЕНИЕ

ДОГОВОР МЕЖДУ ХУДОЖНИКОМ И ГАЛЕРЕЕЙ (ВОЗМОЖНЫЙ ВАРИАНТ)

Договор № «...» 20 (...)

заключен между художником (*фамилия, имя, отчество*), именуемым (*ой*) в дальнейшем Художник, и галереей (*полное название галереи и почтовый адрес, в лице директора* (*имя, фамилия*)), именуемый в дальнейшем Галерея.

1. Общие положения

Настоящий предварительный договор заключен между сторонами на (...) месяцев со дня подписания и определяет положения о совместной работе по продаже работ Художника через Галерею на определенной в настоящем договоре территории, участию в выставках, устраиваемых Галереей, транспортировке работ и оплаты проданных работ.

2. Выбор произведений искусства Галереей

Галерея выбирает работы Художника и принимает на комиссию по стоимости, согласованной с Художником, для продажи с текущих выставок, организуемых Галереей или через Интернет-галерею. Оплата работ происходит на основании данного договора за исключением случаев закупки работ непосредственно в коллекцию Галереи.

3. Принятие произведения искусства на комиссию

3.1. После выбора работ Галереей, по согласию обеих сторон, Галерея берет произведения на комиссию на определенный срок до (...) месяцев.

3.2. Цены на работы, выбранные на комиссию, должны быть согласованы заранее.

3.3. Возможны переговоры по цене и возможны ее снижение или увеличение в зависимости от конкретного предложения от потенциальных покупателей.

4. Права, агентские и сопутствующие обязательства Галереи и Художника

4.1. Галерея на протяжении ( ) месяцев имеет исключительные права продажи и рекламы работ Художника на территории С.-Петербурга, России, других стран.

5. Права и обязательства Галереи

5.1. Галерея не имеет права снижать цены на работы художника ниже определенного оговоренного уровня, что может привести к снижению репутации Художника на мировом рынке искусств и нанесению непрямого (символического) ущерба Художнику.

5.2. Галерея определяет цены при продаже частным и корпоративным покупателям в соответствии с уровнем цен, сложившихся на произведения Художника на территориях: России, Западной Европы, США.

5.3. Галерея выступает как агент Художника и продает работы Художника другим галереям на комиссионных условиях. Риск и возможный материальный ущерб от пропажи и повреждения работ в этом случае берет на себя Галерея. При этом Галерея несет полную материальную ответственность перед Художником.

5.4. Галерея имеет право переговоров с покупателями, коллекционерами, частными и общественными коллекциями о продаже работ Художника.

5.5. Галерея имеет право первой узнать о начале работы Художником над новыми произведениями и сроках их завершения.

5.6. Галерея имеет право первого выбора и получения данных произведений Художника.

6. Права и обязательства Художника

6.1. Художник обязуется не продавать работы на территории С.-Петербурга через других дилеров, другие галереи, посредников и самому лично.

6.2. Художник обязуется не давать имиджи своих работ на различные презентации в печатном, электронном или каком-либо другом виде в другие галереи, дилерам и посредникам.

6.3. Художник обязуется на любых территориях, включая Россию, не продавать работы в другие галереи по ценам ниже цен, предлагаемых Галерее.

6.1. Художник обязуется на любых территориях, включая Россию, не продавать работы частным лицам по ценам ниже цен, предлагаемых Галерее, с 30-процентной надбавкой. То есть, если предлагаемая цена Галерее — 1000 $, то художник обязуется не продавать их по цене ниже 1300 $, во избежание дискредитации условий договора и деятельности Галереи и Художника. Исключение составляют продажи в других странах, в музеи или специальные коллекции; каждый такой случай должен быть согласован с Галереей.

6.2. При дарении Художником работы в коллекцию или частному лицу, Галерея имеет право получить имидж работы для каталогизации.

6.3. Галерея размещает работы художника в залах, на Интернет-страницах и рекламирует галерею в специальных средствах информации и публикациях.

6.4. Галерея разрабатывает презентацию художнику на веб-сайте с описанием работ, биографией Художника, его фотографией, критическими статьями, отзывами прессы. На веб-сайте

также размещаются выполненные ранее работы художника для составления электронного каталога.

6.5. Галерея подготавливает портфолио художника в печатном виде в принятом формате Галереи для представления клиентам и коллекционерам.

7. Финансовые аспекты сотрудничества

7.1. Галерея заказывает работы художнику на условиях оплаты в кредит, предоплаты или на комиссионных условиях с оплатой после продажи.

7.2. Если работы не проданы, то сроки их возврата определяются в каждом конкретном случае отдельно. При согласии обеих сторон срок пребывания работ в галерее может быть продлен. При непродлении срока картины возвращаются художнику.

7.3. Оплата за проданные работы производится через месяц после продажи в рублях по текущему курсу.

7.4. Согласно инструкции, данной Художником, деньги могут быть переведены на счет в банке.

7.5. Для перевода суммы художник выставляет инвойс на имя Галереи на проданные работы с указанием суммы, предназначенной для оплаты.

7.6. При оплате работ, проданных Галереей в кредит, оплата производится частичными выплатами по установленному и оговоренному обеими сторонами графику. При невыплате полной суммы покупателем Галерее в срок, Галерея обязана выплачивать Художнику суммы в соответствии с графиком.

8. Транспортировка и оплата транспорта

8.1. Транспортировка работ Художника в Галерею производится после отбора работ Галереей.

8.2. Оплата за транспортировку работ Художника и их оформление в Галерею производится Художником.

8.3. Оплата за транспортировку непроданных работ, возвращаемых Художнику, производится Галереей.

8.4. В некоторых случаях Галерея может оплатить транспортировку в Галерею или на выставку и оказать содействие при отправке произведений за границу.

9. Форс-мажорные обстоятельства и передача прав

9.1. При обстоятельствах, превышающих возможности обеих сторон изменить ситуацию, действие договора приостанавливается, договор не является аннулированным, но временно прекратившим действие на протяжении 6 месяцев, по прошествии которых любая из сторон имеет право аннулировать настоящий договор путем письменного уведомления. Договор считается аннулированным через 30 дней со дня даты уведомления.

9.2. Ни одна из сторон не имеет право передавать настоящий договор или какие-либо права, определенные данным договором, без письменного согласия другой стороны.

9.3. В случае если контроль над Галерей переходит при каких-либо обстоятельствах к другому лицу, не являющемуся настоящим директором, Галерея обязана приложить все усилия для

исполнения настоящего договора без введения каких-либо изменений в настоящий договор.

10. Покупка прав на репродуцирование работ

10.1. При намерении Галереи и при согласии Художника произвести художественные репродукции работ Художника ограниченным тиражом детали проекта согласуются по отдельному договору.

11. Прекращение действия настоящего предварительного договора

11.1. Настоящий договор заключается на срок (...) месяцев со дня подписания договора.

11.2. Действие настоящего договора может быть прекращено по обоюдному согласию сторон или одной стороной на основании нарушения договора другой стороной и при отсутствии претензий какой-либо из сторон.

11.3. При обоюдном решении прекратить действие договора, соглашение прерывается в установленный сторонами срок.

11.4. При решении одной стороны прервать договор, эта сторона должна уведомить другую сторону в письменном виде о намерении прервать договор, с аргументированным указанием обстоятельств, которые по ее мнению не выполняет другая сторона. При невозможности решить спор путем переговоров между обеими сторонами, договор считается аннулированным по истечении шести месяцев после письменного уведомления одной из сторон.

11.5. При расторжении договора по вине одной из сторон, потерпевшая сторона предъявляет претензии по финансовым убыткам, которые потерпевшая сторона понесет в случае разрыва договора.

11.6. После намерения прекратить настоящий договор, вопросы о возврате непроданных работ художнику, прекращении работы страниц веб-сайта Художника решается в соответствии с пунктами настоящего договора.

11.7. При этом собственностью Художника являются все работы, за которые не начали выплачиваться согласованные суммы. Выплата сумм, причитающихся за работы, купленные в кредит, производится в соответствии с установленным графиком оплаты, невзирая на прекращение договора.

11.8. При этом собственностью Галереи является весь материал, подготовленный Галереей для презентации и рекламы Художника. Художник не имеет права использовать данный материал в своих целях после прекращения настоящего договора.

11.9. При получении в письменном виде намерения Художника прекратить настоящий договор, Галерея имеет право прекратить презентацию художника до аннулирования действия договора.

11.10. Прекращение настоящего договора не является причиной невыполнения финансовых обязательств какой-либо из сторон.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.

2. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX в. Антология: УГУ, 1997.

3. *Андреева Е.* Художники «газаневской культуры». Л.: Художник РСФСР, 1990.

4. АртМедиа. Художественный рынок Москвы и Санкт-Петербурга. 1993–1994.

5. Арт-центр «Пушкинская-10» — Параллелошар. 1989–2009 г.г. Сост. С. Ковальский, Е. Орлов, Ю. Рыбаков. — СПб. 2010., ТЭИИ. От Ленинграда к Санкт-Петербургу. «Неофициальное» искусство 1981–1991 годов. Сост. С. Ковальский, Е. Орлов, Ю. Рыбаков. — СПб. 2007. Из падения в полет. Независимое искусство Санкт-Петербурга. Вторая половина XX века. Сост. С. Ковальский, Е. Орлов, Ю. Рыбаков.– СПб. 2006.

6. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.

7. *Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд. Сабашниковых, 2003.

8. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.

9. *Бенаму-Юэ Жудит*. Цена искусства. М.: «Артмедиа груп», 2008.

10. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000.

11. *Бодрийяр Ж.* К критике политической экономии знака. М.: Библион — Русская книга, 2004.

12. *Бурдье П.* Практический смысл. М.; СПб.: «Алетейя», 2001.

13. *Бурдье П.* Социальное пространство: поля и практики. М.; СПб.: «Алетейя», 2005.

14. *Бычков В.В.* Эстетика. М.: Гардарики, 2002.

15. *Вальран В.* Ленинградский андеграунд. Живопись, фотография, рок-музыка. СПб.: Изд. им. Н. И. Новикова, 2003.

16. *Вальран В.* Формирование художественного рынка в Ленинграде — Петербурге // Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник. СПб.: Изд. им. Н. И. Новикова, 2004. С. 37–59.

17. *Власов В.Г.* Стили в искусстве. Словарь. СПб.: Кольна, 1995–1997. Т. 1–3.

18. *Власов В.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства в 10 т. СПб.: Азбука-Классика, 2004–2010.

19. Воспоминания Дюран-Рюэля // Импрессионизм. Л.: Искусство, 1969.

20. *Виппер Б.В.* Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобраз. искусство, 1985.

21. «Газаневщина» / сост. А. Басин, Л. Скобкина. СПб.: ООО «П.Р.П.», 2004 (Авангард на Неве).

22. Галерейный бизнес: практические советы, как эффективно управлять галереей / Под ред. В. Бабкова. М.: Арт-менеджер, 2006.

23. *Бабков В.А.* Галерейный бизнес. Российский и зарубежный опыт. Как покупать и продавать искусство. 2-е изд-е, расширенное и дополненное. Сборник. М.: Арт-менеджер, 2010.

24. *Гуревич Л.* Художники ленинградского андеграунда. Биографический словарь. СПб., 2007 (Авангард на Неве).

25. *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1998.

26. 20 лет квартирной выставке «На Бронницкой». СПб.: Музей нонконформистского искусства, 2001.

27. *Дианова В.М.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 1999.

28. *Долинин В. Э., Северюхин Д.Я.* Преодоление немоты: ленинградский самиздат в контексте независимого культурного движения 1953–1991. СПб.: Изд. им. Н. И. Новикова, 2003.

29. Единый художественный рейтинг. Справочник. Вып. XVI. М.: Алев-В, 2009.

30. Из падения в полет. Независимое искусство С.-Петербурга. Вторая половина XX в. Сборник. СПб., 2006 (Авангард на Неве).

31. *Каган М.С.* Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972.

32. *Кривцун О.А.* Эстетика. М.: Аспект пресс, 1998.

33. *Кристева Ю.* Разрушение поэтики. Избранные труды. М.: Росспэн, 2004.

34. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. / Под общей ред. В. В. Бычкова. М.: Росспэн, 2003.

35. Ленинград. 70-е в лицах и личностях. СПб., 1999.

36. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000.

37. *Махлина С.Т.* Семиотика культуры и искусства. Опыт энциклопедического словаря. СПб.: Изд. СПбГУКИ, 2000. Ч. 1, 2.

38. Международный художественный бизнес в контексте глобализации. Материалы Всероссийской научно-практической конференции, 25 янв. 2007 г. СПб.: Изд. СПбГУП, 2007.

39. *Менгер П.М.* Рынок творческого труда и карьера // Арт-менеджер. 2008. №№ 15–17.

40. *Мизиано В.* Пять лекций о кураторстве. М. 2014.
41. *Милюкова Т.М.* Художественная галерея в современной культуре Санкт-Петербурга: Автореф. дис. канд. искусствоведения. СПб.: СПбГУП, 2004.
42. Музей Людвига в Русском музее. СПб.: Palace Edition, 1998.
43. *Моль А.* Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973.
44. Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник / Под ред. О. Лейкинда, Д. Северюхина. СПб.: Изд. им. Н. И. Новикова, 2004.
45. *Норман Ж.* Рынок современного искусства // Искусство XX в. Итоги столетия. СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа. 1999. С. 47–60.
46. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.
47. *Петроченков Ю.* Выставка художников в ДК «Невский» 10–20 сентября 1975 г. // Видеоматериалы на СБ. Институт ПРО АРТЕ, СПб., 1999.
48. Пройти таможню, перейти Рубикон... «На бесплатный вывоз становись!». Empire of Art. Февр., апр. 2001.
49. Пространство Стерлигова. СПб.: ООО «П. Р.П.», 2001 (Авангард на Неве). 207 с.
50. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX в.: ключевые понятия и тексты. М.: Агриф, 1999.
51. *Савчук В.* Конверсия искусства. СПб.: ООО «Петрополис», 2001.
52. *Северюхин Д.* Старый художественный Петербург. Рынок и самоорганизация искусства от начала XVIII века до 1932 года. СПб.: «Мир», 2008.
53. *Синельникова В.* Еще о художниках «газаневской культуры».Нонконформизм. СПб., 2000.
54. Современный художественный рынок России: вопросы становления и развития. Материалы II Международной научно-практической конференции, 31 янв. 2006 г. СПб.: Изд. СПбГУП, 2006.
55. *Суворов Н.Н.* Галерейное дело. Введение в арт-бизнес. СПб.: Изд. СПбГУКИ, 2001.
56. *Суворов Николай.* Элитарное и массовое сознание в культуре постмодернизма. СПб.: Изд. СПбГУКИ, 2004.
57. *Суворов Николай.* Галерейное дело. Искусство в пространстве галереи. СПб.: Изд. СПбГУ, 2006.
58. *Фридлендер М.* Об искусстве и знаточестве. СПб.: Андрей Наследников, 2001.
59. *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.
60. Энциклопедический словарь живописи. М.: Энциклопедия, 1997.
61. *Унксова Марина.* Нонконформизм в русском искусстве. СПб. 2012.

62. Art Business Today. The Magazine for Art and Framing Professionals. London. 2002.
63. *Bourdieu P*. La Distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Minuit, 1980.
64. *Crawford T., Mellon S*. The Artist-Gallery Partnership. A Practical Guide to Consigning Art. N.Y.: Allworth Press. 1998.

SUMMARY

The author, Ph.D, professor Nikolay Suvorov describes the ways of handle pieces of art in terms of the art gallery work. The book reviewed the development of the fine art in Saint-Petersburg from the last decade of the XX s. to the beginning of the XXI s. — the time when the official art is opposed to the non-official art called ”nonconformism”. The nonconformists became a progressive and popular line of the contemporary art development. Their free creativity manner influenced a lot the contemporary art in Russia. The author considers many practical ways how to start and run an art gallery. The gallery is a place where a piece of art and a collecter meet. The author analyses as well the gallery owner role, who looks for and finds talented artists and put their works in his gallery. The book practically helps in organizing the gallery space, advertisement and documents and also explains the economical side of the gallery running.

The gallery dealer as well as the artist becomes a “symbolic wellfare” creator by putting the fine art objects in the gallery. The material side of art lives the way of its perception — the symbolic one. The economical and symbolic value of art is not always well distinguishable. Through the gallery dealer work a piece of art finds its place in private collections or in museums.

In his book the author present his own articles about different artists, reflecting the contemporary art development.

СОДЕРЖАНИЕ

Николай СУВОРОВ

ГАЛЕРЕЙНОЕ ДЕЛО. ОБРАЩЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

Учебное пособие

Издание второе, стереотипное

Nikolay SUVOROV

GALLERY BUSINESS. CIRCULATION OF ART WORKS

Textbook

Second edition, stereotyped

Координатор проекта *А. В. Петерсон*

ЛР № 065466 от 21.10.97
Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

Подписано в печать 04.11.23.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108 $^{1}/_{32}$.
Печать офсетная/цифровая. Усл. п. л. 15,96. Тираж 100 экз.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленного оригинал-макета
в АО «Т8 Издательские Технологии».
109316, г. Москва, Волгоградский пр., д. 42, к. 5.



А. Геннадиев. «Алиса и звери».
75×140. Холст, масло. 2011



А. Геннадиев. «Реквием по Сергею».
180×210. Холст, масло. 2008



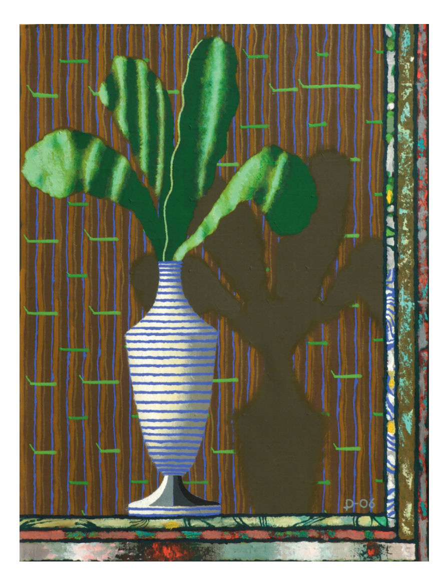
А. Геннадиев.
Портрет Николая Суворова.
115×70. Холст, масло. 1979



А. Липатова. «Композиция 1».
70×50. Смешанная техника. 2010



Р. Доминов. «В садах Сирии».
110×120. Холст, масло. 2009



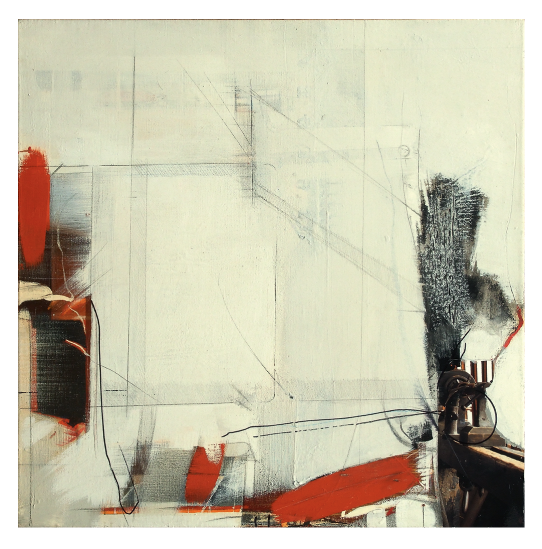
Р. Доминов. «Зелёный букет».
80×60. Бумага, акрил. 2006



Р. Доминов. «По дороге к святыням».
120×130. Холст, масло. 2010



В. Духовлинов. «Происходящее». Холст, масло. 2005



В. Духовлинов. «Урок левитации». 60×60. Холст, масло. 2005

А. Кондуров. «Трельяж».
70×60. Холст, масло.
2004

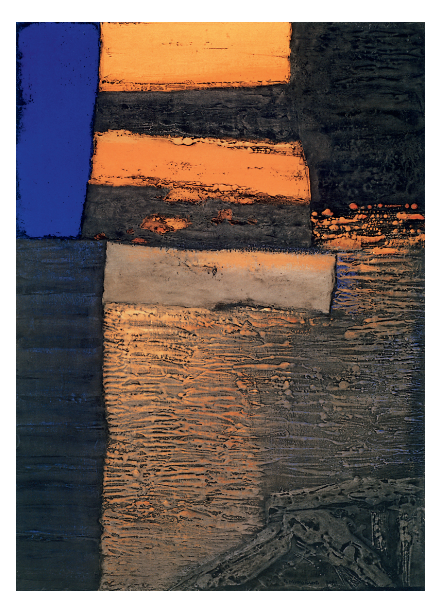




А. Кондуров «Лолита».
60×45. Холст, масло. 1998



А. Кондуров. «Марьяж».
120×70. Холст, масло. 2004



В. Михайлов.
«Поцелуев мост. Санкт-Петербург. Онтология города».
154×110. Холст, масло, акрил.
2001



В. Михайлов. «Геракл».
130×90, Холст, масло, акрил.
2012



В. Михайлов. «Сон при полной луне в Ферапонтово близь монастыря».
154×110. Холст, масло, акрил. 2000–2011



А. Овчинникова. «Безмятежье». 100×120. Холст, масло. 2011



А. Овчинникова. «Как насолить Гермесу».
80×100. Холст, масло. 2009



А. Овчинникова. «Поедание лунного арбуза».
120×90. Холст, масло. 2008



Н. Резниченко. «Жаркий день». 80×80. Холст, масло. 2011



Н. Резниченко. «Шум моря». 50×70. Холст, масло. 2009



М. Цэруш. «Натюрморт с дымарём». 65×81. Холст, масло. 1985



М. Цэруш. «Весна».
Ассамбляж из 4-х холстов. 80×70×4. 2007



О. Астрейн. «Лента». 71×66. Холст, масло. 2009



О. Астрейн. «Задумчивость». 40×40. Холст, масло. 1998



А. Ветрогонский. «Карповские вороны, или Ржавый стол».
70×85. Холст, масло. 2012



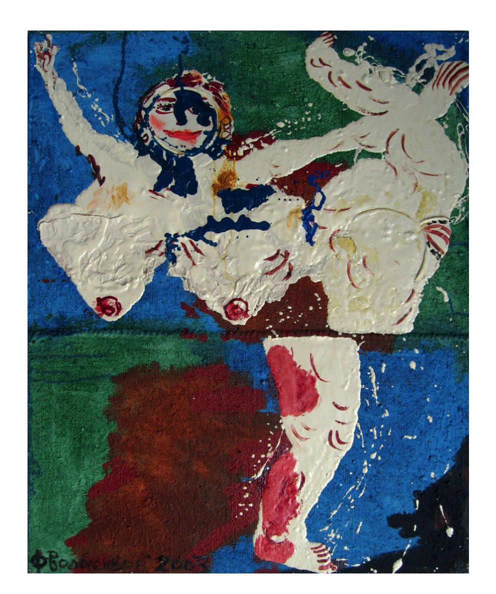
А. Ветрогонский. «Низкое солнце в октябре».
70×90. Холст, масло. 2012



Я. Антонышев. «Дом Один».
60×80. Картон, пастель. 1997



Я. Антонышев. «Собака бродячая».
60×80. Картон, пастель. 2005



Ф. Волосенков. «Даная».
120×60. Холст, масло. 1982



Ф. Волосенков. «Лошади». Холст, смешанная техника. 2010



Е. Галеркина. «Розовый вечер».
90×70. Бумага, коллаж. 2007



Е. Галеркина. «Собаки».
60×45. Бумага, коллаж. 2009



И. Несветайло. «Наследник». 40×70. Холст, масло. 2009



О. Гаспарян. «Путешествие».
80×70. Холст, смешанная техника. 2014



О. Гаспарян. «Hortus Conclusus».
60×60. Холст, смешанная техника. 2014